

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**La imagen artístico-científica en el Madrid de la segunda mitad del
siglo XVIII**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Rita Borderías Tejada

DIRECTORES

**Trinidad de Antonio Sáenz
Jesús Cantera Montenegro
Fermín del Pino Díaz**

Madrid, 2016



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

MADRID

***LA IMAGEN ARTÍSTICO-CIENTÍFICA EN EL MADRID DE LA
SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII.***

Autor: RITA BORDERÍAS TEJADA

Directores: TRINIDAD DE ANTONIO SÁENZ

JESÚS CANTERA MONTENEGRO

FERMÍN DEL PINO DÍAZ

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA.

AGRADECIMIENTOS

A todas las academias e instituciones, tanto de Ciencias como de Letras, que, con más o menos curiosidad, me dejaron entrar en sus instalaciones en busca de cuadros que pudiesen cumplir los criterios propuestos. Destacar, entre ellas, al personal del Museo de Ciencias Naturales que tanta ayuda y apoyo me han brindado, en especial a Josefina Barreiro – sin cuyo cariño y ayuda las aves no habrían tenido una identificación tan precisa – y Alfonso Navas – quien me introdujo en el contexto ilustrado en el Museo y el *Quadro del Perú*.

Así mismo, al resto del grupo de estudio del *Quadro del Perú* quien aportó a la tesis sus respectivos granitos de arena y se brindaron a ayudarme en cualquier momento: Julio y Rocío, muchas gracias.

Agradezco a mis profesores de la carrera, especialmente a Beatriz Blasco, y doctorado el haber sido capaces de mostrarme que el Barroco era algo más que “arquitectura y pintura sobrecargada” y que la Ilustración merecía ser tenida en cuenta, aunque la historia española la hubiese infravalorado.

A continuación, a todos mis compañeros del trabajo a los que durante estos años he martirizado en busca de imágenes, documentación, etc. María, Patricia, Paco, Ana y Gloria. Igualmente, muchas gracias a Cipri, Elena, María y Julio, por contribuir activamente a que mi investigación no dejase cabos sin atar; a Debora, Ana y Patricia, por seguir mis investigaciones aunque nada tuviese que ver con sus campos de interés y a Marta, por tantas horas de estudio juntas que finalmente han llevado a esto.

Por supuesto agradecer a mis directores de tesis, Jesús Cantera, Fermín del Pino y Trinidad de Antonio, el apoyo brindado a la hora de desarrollar este tema al margen de los caminos habituales de la Historia del Arte. Al primero, además, por ayudarme con toda la parte burocrática de la misma y solventar todas mis dudas y al segundo, por descubrirme la actividad científica americana.

Por último a Andrés y, desde luego, a mis padres – Margarita y Javier – por los años de apoyo así como por el interés puesto en un tema de investigación que tanto dista del suyo. Indudablemente son ellos el motivo de mi interés por las Ciencias.

1 RESUMEN

La imagen artístico-científica en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII.

El objetivo de esta tesis es el de examinar la posible huella que el desarrollo científico de la Ilustración tuvo en la pintura madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII. Se busca ver, por lo tanto, hasta qué punto el impacto causado por la evolución de determinados elementos de la Ciencia repercutió en la Historia del Arte, no a nivel técnico, sino como elemento compositivo. No se pretende investigar sobre aquellas obras en las que estos elementos puedan aparecer de una manera circunstancial, sino aquellas pinturas en las que éstas figuren con una intencionalidad científica clara. Además, se habrá de tener en cuenta la no elección del dibujo y la acuarela como parte de la investigación de la tesis, puesto que la visibilidad de este tipo de obras estaba más vinculada al desarrollo y difusión de la Ciencia y solía limitarse a tratados o como método de captación de diferentes hechos.

Partiendo de las obras encontradas en colecciones madrileñas, anteriores al periodo de estudio definido, se establece una investigación sobre la diferente interpretación que se llevaba a cabo de los avances científicos en los diferentes periodos históricos. También, se evalúa la visibilidad de estas obras, del XVI y XVII, por parte de los pintores de la segunda mitad del XVIII de cara a la influencia que pudieran haber tenido en el desarrollo de las obras posteriores.

En una segunda parte se estudia el impacto directo de los nuevos descubrimientos e ideas sobre la Ciencia en la creación de pinturas con una intencionalidad científica. El desarrollo científico en el Madrid de la época, potenciado por el reinado de Carlos III (quien buscó la creación de instituciones canalizadoras de los nuevos avances e investigaciones) supondría un impacto, más o menos directo en la sociedad del momento. Las aportaciones americanas al campo de la Historia Natural, el desarrollo de la Química y la Física, el estudio de fenómenos geológicos acaecidos en este periodo, así como la repercusión de otros avances en la vida diaria, quedaban reflejados, con mayor o menor fidelidad científica, en las composiciones pictóricas del Madrid Ilustrado. Igualmente, la nueva difusión de la Ciencia, utilizada como entretenimiento por las clases sociales más altas, llevaría la plasmación de determinados elementos más técnicos en ambientes más relajados.

El estudio de las obras localizadas no solamente atañe a aquellas presentes en instituciones que albergan las Colecciones Reales de la época, sino también a las que se encuentran en las Academias creadas en este periodo, tanto científicas como no, así como otros establecimientos de relevancia. La relación de personajes, inventos o profesionales relativos al estudio de los diferentes campos, habría de tener un impacto, más o menos directo, en la producción artística del momento. El reflejo que tendrán las diferentes ciencias en la pintura será motivado, no solo por los avances que estas tuviesen en sus respectivos campos de actuación, sino a la difusión que de ellas se presentase a nivel social.

The artistic-scientific image in Madrid's second half of the XVIIIth century.

Abstract

The aim of this thesis is examining the possible impact that scientific discoveries in the Illustration could have had in the paintings made in Madrid's the second half of the eighteenth century. It therefore focuses on the impact caused by the evolution of certain scientific elements on Art History. This is not only applied to the technique used but mainly to its composition. It is not intended to study elements that can appear in a circumstantial way, but those that have been placed in the paintings with a clear scientific intention. Furthermore, it has been specifically avoided the study of drawings and watercolours, as these were usually linked to field studies and direct scientific works and publications.

Starting with the paintings belonging to earlier periods found in Madrid's collections a research, considering the different impact that scientific development had in art, is established. Moreover the visibility of these paintings, which belong to XVI and XVIIth century, by the eighteenth century Spanish painters is evaluated. This is due to the influence that these works of art could have had on their own paintings.

In the second half, the direct impact caused by the new scientific discoveries and ideas on painters in Madrid at that time is studied. The city's XVIIIth century scientific development, enhanced by the reign of King Charles III (who sought for the creation of institutions that could manage the newest advances and researches), caused an almost direct impact in the society. The American contributions to Natural History, the developments on Chemistry and Physics, the study of geological phenomena occurred in this period, and the impact caused by these and other progresses were reflected, in a more or less accurate way, in painting. More over, the new idea of Science as a way of entertaining society, will lead to the representation of certain technical elements within non scientific environments.

The study of those paintings found is not only related to those belonging to the different institutions that keep the Royal Collection works, but also to the Academies that were created during this period (scientific or non-scientific) as well as other relevant establishments. The relation between characters, inventions or scientists to the study of the different fields had a, more or less, direct impact on the artistic production of the late XVIII th century. The reflection caused by the different sciences on painting was motivated, not only by their fields of study, but by the social promotion each one of them could have within the social levels.

1	RESUMEN.....	5
2	INTRODUCCIÓN.....	11
3	ARTE Y CIENCIA EN MADRID HASTA 1750.....	17
3.1	ALQUIMIA: FARMACIA Y QUÍMICA	24
3.1.1	DOS IMÁGENES DE UN ALQUIMISTA: TENIERS Y RIJCKAERT.....	27
3.1.2	LAS CAJAS DE MEDICAMENTOS DE LA REAL BOTICA DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL.....	32
3.2	MEDICINA Y CIRUGÍA.....	37
3.2.1	CIRUJANOS Y CHARLATANES	42
3.2.2	MÉDICOS.....	48
3.2.3	OTRAS OBRAS RELACIONADAS.....	52
3.3	FÍSICA Y MATEMÁTICAS.....	53
3.3.1	LOS FILÓSOFOS Y LAS MATEMÁTICAS	54
3.4	ASTRONOMÍA Y GEOGRAFÍA.....	57
3.4.1	FRAY MARTÍN DE LA VERA.....	58
3.4.2	LA REPRESENTACIÓN DE LOS ASTROS.	59
3.4.3	REPRESENTANDO GEÓGRAFOS, NO SOLO SUS MAPAS.....	61
3.5	BIOLOGÍA.....	63
3.5.1	LAS CUATRO PARTES DEL MUNDO DE JAN VAN KESSEL.....	66
3.5.2	ORFEOS, ENTRADAS EN EL ARCA DE NOÉ Y PARAÍOS TERRENALES....	73
3.5.3	DANDO VIDA AL AIRE.....	88
3.5.4	REPRESENTANDO A LAS AVES.....	92
3.5.5	OTROS ANIMALES EXÓTICOS.	101
3.5.6	LAS PRIMERAS REPRESENTACIONES DE MEZCLAS RACIALES AMERICANAS.....	106
4	ARTE Y CIENCIA EN MADRID ENTRE 1750 Y 1800.....	111
4.1	MEDICINA, CIRUGÍA, FARMACIA Y QUÍMICA.....	113
4.1.1	LAS CARAS DE LA CIENCIA ILUSTRADA.....	119
4.1.2	REPRESENTANDO EL CUERPO DESDE LA ACADEMIA.....	123
4.2	FÍSICA, MATEMÁTICAS, ASTRONOMÍA E INGENIERÍA.....	129
4.2.1	MIRANDO AL CIELO	133
4.2.1.1	Ascensión de un globo de Montgolfier en Aranjuez.....	137
4.2.1.2	Lunardi y el Techo de la Casita del Labrador.....	146
4.2.1.3	Jean le Ronde D'Alambert.....	150
4.2.1.4	Retrato de un pintor e ingeniero militar.....	154
4.3	GEOGRAFÍA Y GEOLOGÍA.....	157
4.3.1	VISTA DE LA ERUPCIÓN DEL VESUBIO	160
4.4	ANTROPOLOGÍA.....	172
4.4.1	LOS CUADROS DE CASTAS.....	179

4.4.2	INDIOS AMERICANOS.....	185
4.5	FLORA Y FAUNA.	203
4.5.1	EL REAL JARDÍN BOTÁNICO.....	211
4.5.1.1	Los óleos de la colección del Real Jardín Botánico.	215
4.5.2	LOS BODEGONES DE MELÉNDEZ PARA EL GABINETE DE HISTORIA NATURAL.....	221
4.5.3	EL TECHO DE LAS HABITACIONES DEL INFANTE DON LUIS EN EL PALACIO REAL NUEVO.	231
4.5.4	CRISTÓBAL VILELLA Y SUS IMÁGENES NATURALES DE MALLORCA.....	241
4.5.5	LA OSA HORMIGUERA DE SU MAJESTAD.....	258
4.5.6	LA IMAGEN DE JOSE DE CAVANILLES.....	265
4.6	EL QUADRO DE HISTORIA NATURAL, CIVIL Y GEOGRÁFICA DEL REYNO DEL PERÚ. REFLEJO DEL ESTUDIO DE LAS CIENCIAS NATURALES AMERICANAS.....	268
4.6.1	PERSONAS E INSTITUCIONES DE ESPECIAL RELEVANCIA QUE PARTICIPARON EN LA ELABORACIÓN Y DIFUSIÓN DEL QUADRO DEL PERÚ.....	272
4.6.1.1	<i>Martínez Compañón</i>	273
4.6.1.2	<i>Jose Ignacio Lequanda</i>	274
4.6.1.3	<i>Luis Thiebaut</i>	276
4.6.1.4	<i>Hacienda</i>	277
4.6.1.5	<i>El Real Gabinete de Historia Natural y el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid</i>	278
4.6.1.6	<i>Francisco de las Barras De Aragón</i>	278
4.6.2	TEXTO-IMAGEN.....	279
4.6.3	COMPOSICIÓN DE LA OBRA.	284
4.6.3.1	Mapa del Perú.	290
4.6.3.2	Mina de Gualgayoc.....	293
4.6.3.3	Naciones.....	296
4.6.3.3.1	“Naciones Civilizadas”.....	299
4.6.3.3.2	“Naciones Salvajes”.....	301
4.6.3.3.3	Relación con los Cuadros de Castas.....	303
4.6.3.4	<i>Animales y Plantas</i>	305
4.6.3.4.1	Aves.....	307
4.6.3.4.2	Mamíferos.....	309
4.6.3.4.3	Grandes reptiles y “Anfivios”.....	311
4.6.3.4.4	Animales Acuáticos.....	313
4.6.3.4.5	Reptiles e Invertebrados.....	314
4.6.3.4.6	Flora.....	315
4.6.4	MATERIALES Y PIGMENTOS.....	318
4.6.5	EL MARCO.....	321
4.6.6	RESTAURACIÓN.....	322

4.6.7	TRASLADO Y DOCUMENTACIÓN	323
5	CONCLUSIÓN.....	329
6	ABREVIATURAS.....	333
7	DOCUMENTACIÓN.	335
8	BIBLIOGRAFÍA.....	337
9	SITIOS WEB.....	365
10	IMÁGENES.....	367
11	ANEXOS.....	381

2 INTRODUCCIÓN.

La división establecida entre la Ciencia y el Arte parece, hoy en día, venir condicionada desde la antigüedad. Sin embargo, el desarrollo de esta segmentación comenzaría a raíz de la Revolución científica y posteriormente con el siglo XIX, en donde los diversos campos pasarían a centralizarse en sus estudios, perdiendo parte de su vinculación con aquellos otros campos que les habían venido siendo suplementarios. Tradicionalmente el arte había supuesto una vía de comunicación de parte de los avances científicos realizados, así como había contribuido enormemente a la difusión de estos. Bien de forma intencionada, o de manera secundaria, las imágenes y esculturas transmitían técnicas, flora, fauna, instrumentos, etc. que aportaban una visibilidad a los descubrimientos realizados.

La pérdida de contacto con determinados descubrimientos supuso, como sucedería en el caso de los animales en la Edad Media, la desfiguración de algunos avances y la consiguiente mitificación de algunos especímenes, perdiéndose su idea científica. Sin embargo, este periodo sí que seguiría difundiendo a través de él los avances realizados en los diferentes campos de estudios.

La relevancia de Madrid en el panorama científico iniciaría su andadura con la llegada de la Ilustración. Hasta ese momento, la falta de centralización de la ciencia suponía el desarrollo de los diferentes estudios en aquellos lugares donde se encontraban los investigadores más relevantes de los diversos campos. Con la llegada de Carlos III al trono de España, el denominado “alcalde de Madrid” impulsaría el desarrollo científico de la ciudad, con intención de centralizar los avances e investigaciones desarrolladas en su reino. La creación del Real Gabinete de Historia Natural (edificio hoy ocupado por el Museo Nacional del Prado), el Real Observatorio, la creación del Hospital General en Atocha, el Real Jardín Botánico, etc. simbolizarían, arquitectónicamente, el deseo de establecer, de forma permanente, el núcleo científico en la capital.

Es esta nueva mentalidad en parte de la sociedad, así como de la Corona, el que lleva a plantear la tesis de si realmente estos cambios en la apreciación científica no solamente se vieron reflejados en las ciencias que los estudiaban directamente, así como en los edificios en donde se iban a albergar estos estudios, sino también en la pintura. La estampa y el dibujo habían estado más asociados a la difusión específica de los conocimientos adquiridos y habían venido acompañando, frecuentemente, a los tratados de las diversas materias. Debido a ello, de forma tradicional, estas se habían ceñido a una representación más estricta de los mismos. Sin embargo, en el caso de la pintura al óleo, la representación de determinadas figuras científicas habían sido tomadas con mayor o menor precisión, en función de si simplemente se trataba de un carácter anecdótico o, por el contrario, cumplía con una labor de difusión. Por ello se busca observar si el cambio sufrido en el terreno de la Ilustración supone, igualmente, una influencia en

el modo de pintar aquellas obras cuya intencionalidad era la de representar un hecho, personaje o material científico.

Uno de los factores determinantes a la hora de la realización de la investigación en archivos, museos y academias venía producido por el hecho de que la fundación de la mayoría de las academias científicas madrileñas se desarrollase en la primera parte del siglo XIX. Este factor contribuyó a la hora de acercarse a los fondos que estuviesen en su poder, puesto que esas obras no habrían sido aportadas o creadas directamente para las academias sino que provendrían de otras fuentes anteriores. Aun a pesar de la particularidad de la petición- la búsqueda de cuadros anteriores al siglo XIX que reflejasen hechos o personajes científicos- todas las academias me brindaron su ayuda mostrándome, no solo las colecciones, sino proponiendo lugares en los que buscar nuevas piezas. Sin embargo no supusieron una gran fuente de obras de este tipo.

La investigación en los fondos del Museo Nacional de Ciencias Naturales (MNCN), Real Jardín Botánico, Museo de Antropología y Museo de América suponían, al contrario que las academias, una fuente segura donde encontrar piezas que se ciñesen a las condiciones de búsqueda requeridas para la investigación de la tesis. Puesto que contaba con la base de conocimiento dada por la realización de la tesina, tenía una mayor idea sobre los fondos presentes en cada uno de ellos y en qué dirección podría enfocar la consiguiente investigación. La tardía creación del MNCN, así como el reparto de la colección del Gabinete de Historia Natural, no contribuyó a un gran aporte de obras. Las bien conocidas obras de mestizaje de los museos Antropológico y de América, así como los numerosos estudios realizados sobre estas series, sirvieron de cimentación a la hora de establecer la búsqueda de obras relativas a la Historia Natural y la Antropología.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como coinquilina de edificio, durante un periodo de su historia, del Real Gabinete de Historia Natural parecía un lugar perfecto donde encontrar aquellas obras no presentes en este último. Sin embargo, y aun a pesar de lo extenso de los fondos de la misma, la mayoría de las obras existentes en ella eran anteriores a la segunda mitad de siglo. Destaca este hecho ya que no solamente compartían espacio físico, sino que sería la Real Academia la encargada de dictar las pautas de los pintores del momento.

Otros museos, como el del Romanticismo, el Museo Cerralbo o la Fundación Lázaro Galdiano contaban con obras que, debido al periodo y tipo de colección podían responder a las características de la investigación que se estaba desarrollando. Igualmente, y buscando un distanciamiento de la sociedad civil, se investigó en el Museo Naval y en el Museo del Ejército, con intención de ver si, entre sus obras, se contaban con aquellas que pudiesen cumplir los requisitos científicos que se pretendían para la tesis. Sin embargo, y en comparación a la multitud de documentación que conserva el Museo Naval sobre los virreinos americanos, el aporte de óleos fue relativamente bajo.

La importancia de las Sociedades Económicas en el siglo XVIII me llevó a investigar en los fondos del archivo de la Real Sociedad Económica Matritense, con la intención de, no solamente descubrir si se encontraban entre sus fondos pinturas relacionadas con el tema de la

investigación, sino poder estudiar si, en su archivo, se guardaba información relativa a hechos o personajes que pudieran conducirme a aumentar el campo de estudio.

Las dos fuentes mayoritarias de aporte documental y pictórico resultaron ser Patrimonio Nacional y el Museo Nacional del Prado. Ambas vinculadas directamente a la Corona, precursora del movimiento Ilustrado en Madrid. Los fondos de Patrimonio Nacional partían con la ventaja de haber contado entre los muros de los palacios reales con Real Botica y los médicos de la familia real. Sin embargo ninguno de estos dos conjuntos contaba apenas con obras relativas a sus funciones dentro de la institución. La mayor parte de las obras que configuraban los fondos relativos al tema estaba centrado en obras murales, realizadas en su gran mayoría, ya en la segunda mitad del XVIII. Por su parte, el Museo del Prado sería el que mayor número de obras, con carácter científico, custodiase. Sin embargo, en su gran mayoría se trata de obras previas al siglo XVIII. El incendio del Real Alcázar en la Nochebuena de 1734 será fundamental a la hora de tener en cuenta el reparto al que serían sometidas las obras que de él se salvaron. Estas pinturas pasarían a ubicarse, una parte en la casa del marqués de Bedmar, otra en las diversas residencias arzobispales y por último en el palacio del Buen Retiro. Este palacio, que durante la construcción del Palacio Nuevo pasaría a ser la residencia de la monarquía en la ciudad, albergaría entre sus muros parte de la colección con mayor vinculación científica. Precisamente, sería el que se encontrase rodeado por un entorno más favorable al estudio de las ciencias naturales, debido al zoo y jardín con el que contaba, así como posteriormente pasaría a ser escenario de algunas de las representaciones científicas más impactantes del Madrid del momento. Gran parte de estas obras acabaría, con posterioridad, entre los muros de El Prado.

La investigación en archivos aportó pocos resultados en lo relativo al volumen de obras. Dejando a un lado aquellas que previamente habían sido localizadas, no resultaba fácil discernir, en base a las someras descripciones que se daba de las obras en los archivos e inventarios, si éstas tenían una temática científica o no. Tanto el Archivo General de Palacio (A. G. P.), como el Archivo Histórico Nacional o el del Museo del Prado aportaban información sobre las obras ya estudiadas, pero no fueron capaces de esclarecer si existían otras relativas a dichos temas.

¿Cómo establecer qué obras servirían para dicho estudio? Principalmente la atención se centró en aquellas que buscaban la transmisión de un material científico coetáneo a las mismas. Por ello, se discriminaron aquellas pinturas en las que surgían objetos, personajes o animales cuya relevancia no fuese tanto para transmitir una innovación o aportación científica, sino que estuviese vinculada a otros temas mitológicos, cinegéticos o religiosos. Así mismo se establecerá una división entre aquellas realizadas con anterioridad a la mitad del siglo XVIII pero que se encontraban en Madrid en esa época, y las realizadas en la ciudad, o llegadas a la misma, durante la segunda mitad de dicho siglo. Esto serviría para marcar la diferencia entre los periodos señalados, las obras producidas y las influencias que unas pudieron tener, o no, sobre las otras.

Igualmente se estableció otra premisa a la hora de proyectar la tesis, no debían incluirse entre estas obras ni acuarelas, ni grabados ni dibujos. La enorme producción de obra sobre papel, relativa especialmente al mundo de las ciencias naturales americanas, suponía una carga que se alejaba de la idea inicial de determinar si el mundo de la pintura (entendiendo como tal

técnicas que no se realizasen sobre papel) sufrió una transformación con la llegada de la Ilustración y la introducción de las ideas científicas. La definición de Pacheco de Pintura no establecía ninguna diferenciación en base al soporte, pero sin embargo, de forma generalizada óleos, frescos, etc. eran más valorados que las acuarelas y grabados.

“Arte que con variedad de lineas, i colores representa perfetamente la vista, lo que ella puede percibir de los cuerpos. (...) Los cuerpos, cuyas imágenes representa la Pintura, son de tres géneros, naturales, artificiales, o formados con el pensamiento, y consideración de l'alma. Los Naturales son los que crió Dios al principio del mundo, o los que la Naturaleza produce en la universidad del, con la fuerça que Dios le da (...)”¹

Serán, por lo tanto, estas técnicas pictóricas las que conformarán el sujeto de la tesis, debido a la trascendencia y distanciamiento inicial de la ciencia, al no haber sido concebida como apoyo a la misma. La pintura ha sido una de las mayores fuentes gráficas a la hora de colaborar con los investigadores, tanto de Historia de la Ciencia, como de otros campos científicos, al establecimiento de unas bases visuales en lo relativo a técnicas o materiales utilizados en los diferentes periodos de la Historia. Igualmente, ha sido sujeto de estudio en sí misma, por parte de los diferentes especialistas, en lo relativo a enfermedades de los representados, plagas en cultivos, disposición de estrellas o variaciones sufridas por las mismas en función de la visualización de un fenómeno particular. Sin embargo, pocos son los estudios presentados desde la Historia del Arte, en relación al impacto generado por la Ciencia en la sociedad del momento, y como era recogida por el primero.

La limitación de bibliografía específica al respecto, en el caso español, ha hecho necesaria la interacción con la propia de los diferentes campos de la ciencia. Así pues, se ha manejado documentación a estudios sobre ciencias naturales, física, química, matemáticas y medicina. Esto conlleva a la variedad de fuentes y épocas, así como a los diferentes tratamientos otorgados por cada uno de los focos de estudio de las mismas. Las ciencias naturales son el campo que ha recibido mayor estudio por parte de los historiadores del Arte y de la Ciencia, al ser el de mayor producción y contar con un mayor apoyo gráfico. En los últimos años publicaciones como la de Jesusa Vega, *Ciencia Arte e Ilusión en la España Ilustrada*, han devuelto el interés hacia este tipo de estudios en donde la interdisciplinareidad es un factor fundamental. Trabajos realizados sobre campos específicos como los bodegones o los Cuadros de Castas han hecho aflorar la importancia de algunos de estos temas y cómo han venido sido tratados por la historiografía.

Más recientemente está la tesis doctoral de José Ramón Marcaida, *Juan Eusebio Nieremberg y la ciencia del Barroco*, la cual ha sabido fusionar el interés estético de la obra de Nieremberg con la visión desde el campo de la Historia de la Ciencia. Historiadores de la ciencia españoles como Juan Pimentel, José María López Piñero, Leoncio López Ocón, Luis Alfredo

¹ PACHECO, Francisco. Arte de la Pintura: su antigüedad y grandezas. Sevilla: Imprenta de Simón Fajardo, 1649. Libro Primero, p. 1.

Baratas o Antonio González Bueno han conducido sus investigaciones hacia la ciencia española, dedicando líneas a la importancia de la imagen y la repercusión de éstas.

La traducción de los tratados científicos internacionales supondría un impacto y una gran aportación al desarrollo de la Ilustración española y madrileña. El estudio de obras como la *Historia Natural* de Buffon, noticias como el vuelo de los hermanos Montgolfier de Faujas, obras clásicas como las historias naturales de Aristóteles y Plinio o el determinante *Systema Naturae* de Linneo, serían fundamentales a la hora de establecer unas nuevas bases para el desarrollo de la ciencia en España.

3 ARTE Y CIENCIA EN MADRID HASTA 1750.

El establecimiento de un ambiente científico en Madrid fue algo que tardó enormemente en arraigar. La vinculación existente entre Ciencia y Corte, en la época, era más que evidente puesto que uno de los principales cometidos de los científicos del momento era solventar los problemas que el Estado les pudiese plantear. Al no establecerse, esta última, de forma definitiva en Madrid hasta la llegada de Felipe II los científicos no se habían centralizado en un lugar concreto y, en multitud de ocasiones, estos estaban vinculados al ejército. De hecho, aun después de que ya estuviese localizada la capital, el constante ir y venir de la Corte por los diversos Reales Sitios y la falta de una universidad en la ciudad, supondría que las principales ideas no se generaran en Madrid, sino que sería el lugar a dónde irían a desembocar los resultados obtenidos². La Corte rivalizaría con las Universidades en cuanto a desarrollo científico se refiere. Si bien se nutrían de sus licenciados, el estancamiento de los conocimientos universitarios, condicionado por limitarse a la transmisión de saberes heredados y no actualizarse de una forma tan constante, llevaría a un progresivo traslado de científicos de trabajar en las universidades a trabajar bajo mecenazgo real. Se podría decir que la ciencia renacentista será principalmente una ciencia cortesana³. Sin embargo, no por ello dejó de estar al margen de la fuerte influencia de la Inquisición. La difusión de obras de temática científica y la aparición de muchas de ellas en los diversos Índices, afectó principalmente al siglo XVI y el primer tercio del siglo XVII, época en el que empezó la Revolución Científica. Sin embargo, en los primeros años del Índice, la prohibición de libros de temática científica que figuraban en ellos fue mucho menor a la de las primeras décadas del siglo XVII. Medicina, Astrología y Matemáticas fueron las tres ciencias con mayor número de apariciones en el Índice, seguidas de la Filosofía e Historia natural⁴. Libros clásicos concernientes a esta materia habían sido mantenidos a lo largo de los siglos y recuperados en el Renacimiento como auténticos manuales de Historia natural. Los mayores representantes de esta literatura científica clásica serían Plinio “el Viejo”, con los treinta y siete volúmenes que comprenden la *Naturalis Historia*, y Aristóteles que escribió sobre gran variedad de temas relacionados con diversos campos de la Ciencia⁵.

² La evolución del Madrid de la época está reflejado en LAFUENTE, Antonio. *Guía del Madrid Científico*. Madrid: CSIC, Doce Calles, 1998, p 18-21.

³ LAFUENTE, Antonio. (1998), p 43-47.

⁴ SÁNCHEZ RON, José Manuel. “Felipe II, El Escorial y la ciencia Europea del siglo XVI”. En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coordinador). *La ciencia en el Monasterio del Escorial: actas del Simposium, 1/4-IX-1993*. Madrid: Ediciones Escorialenses, 1993. Volumen. 1, p 39-72.

⁵ Algunas de estas obras son *Historia Animalium*, *De partibus animalium*, *De motu animalium*, *De incessu animalium*, *De plantis*, *Mecánica*, *De audibilibus*, *Physica*, *Parva Naturalia* en donde la variedad de temas tratados cubrían un amplio campo científico.

Mientras que en el resto de Europa se estaba desarrollando la Revolución Científica durante el siglo XVII, en España este desarrollo no llegó hasta los años 80 de dicho siglo con la introducción de nuevas metodologías de Matemáticas, Física y Medicina y quedó reducida en estos primeros años a Valencia.⁶ Aun así, hemos de considerar lo que en los siglos XVI y XVII era considerada esta Revolución y lo que ella conllevaba. Como explicaba Juan Pimentel en “La Monarquía Hispánica y la ciencia donde no se ponía el sol”⁷ la idea de progreso científico se consolidaría únicamente en el pensamiento occidental de finales del siglo XVIII.

“En los siglos XVI y XVII el término *revolución* hacía referencia al movimiento circular o elipsoidal de los cuerpos celestes, y en los asuntos humanos, al desplazamiento también giratorio de la rueda de la fortuna. De hacía que muchos de los *científicos*- palabra que naturalmente tampoco existía- pensaran más en la restauración de las verdades erosionadas con el tiempo, más en recuperar un conocimiento perdido, que en generarlo *ex novo*, en una revolución como nosotros la entendemos, como un salto cualitativo hacia delante”

El cambio de mentalidad no solo se iría notando en los avances científicos realizados, sino en el nuevo planteamiento adquirido a la hora de afrontar el estudio de lo que hoy en día consideramos Ciencia. Si en la segunda mitad del siglo XVIII ya estarían más o menos definidos los diferentes campos, en los siglos anteriores la estrecha conexión en algunos ámbitos entre humanismo y ciencia supondría que surgiesen dudas o dificultades propias de la mezcla del pensamiento científico y el teológico.

Se estableció, en las primeras décadas del siglo XVIII, una división entre: las ciencias que se impartían académicamente de forma oficial, que estaban bajo control de órdenes religiosas y los grupos en el poder y buscaban la transmisión de la filosofía identificada con la escolástica, y aquella que se impartía a los grupos militares, en la que se apostaba por las ciencias prácticas que favorecerían la introducción de nuevas ideas. A imitación de lo que se había hecho en Francia, con intención de dar una formación adecuada a los ingenieros y aportar, por ello, un carácter oficial a ese cuerpo, se creó el 17 de abril de 1711 el Cuerpo de Ingenieros del Ejército, tras la resolución del Plan General de los Ingenieros de los Ejércitos y Plazas⁸. Seis años más tarde la Real Compañía de Guardias Marinas, institución que será considerada de gran importancia en el progreso de la actividad científica de la Ilustración española⁹, sería fundada con

⁶CLÉMENT, Jean Pierre. *Las instituciones científicas y la difusión de la Ciencia durante la Ilustración*. Madrid: Colección Historia de la Ciencia y de la Técnica, Akal, 1993, p. 7.

⁷PIMENTEL, Juan. “La Monarquía Hispánica y la ciencia donde no se ponía el sol”. *Madrid Ciencia y Corte*. Madrid: CSIC y Universidad de Alcalá, 1999, p. 41-61.

⁸GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique. *Ejército, ciencia y sociedad en la España del Antiguo Régimen*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante, 1995; CAPEL SÁEZ, Horacio et al.. *Los Ingenieros militares en España, siglo XVIII: repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Barcelona: Universitat Barcelona, 1983; SÁNCHEZ, Joan Eugeni. “La estructura institucional de una corporación científica: el Cuerpo de Ingenieros Militares en el siglo XVII”. En: PESET, José L. *Ciencia, vida y espacio en Iberoamérica*. Madrid: Estudios sobre la ciencia, CSIC, 1989. Volumen II, p. 3-20.

⁹TEN, Antonio E. *La física Ilustrada*. Colección Historia de la Ciencia y de la Técnica. Madrid: Akal, 1991, p. 56.

una intención similar. Aun así, esta falta de oficialización de la enseñanza no había eximido a los militares, en ningún momento, de formar científicos especialistas en los campos que el ejército requería¹⁰.

Entre los integrantes del primer grupo se encontraban la orden de los Jesuitas que se habían venido dedicando a investigar y enseñar las diferentes ramas de la ciencia consideradas hasta el momento¹¹. Dentro de la enseñanza académica de las ciencias la orden estableció un nivel de innovación mayor, separándose de otras ideas que estaban siendo inculcadas en otros centros. Para ello crearon en Madrid el Colegio Imperial¹², que sería una de las instituciones de más relevancia de la época y estaría patrocinado por la Emperatriz María de Austria, hija de Carlos V, quien al morir deja todas sus pertenencias al colegio que los jesuitas habían fundado en 1566 en Madrid. La elección se debió a su convencimiento que la mejor manera de acabar con la Reforma protestante era mediante la labor educativa que los jesuitas venían realizando. Los litigios en torno a su legado no permitieron dar el nombre de Imperial al colegio hasta 1609. La apertura a la investigación científica y a la crítica había sido uno de los principales fuertes de la Compañía frente a las demás órdenes religiosas. En 1625 se estableció el plan fundacional¹³ de los Reales Estudios en donde se recalca la importancia en la formación de las clases más altas.

“Y así como es más necesario para la república la buena educación de los hijos de estos príncipes nobles, así suele ser ordinariamente la que menos se practica, porque sus padres no cuidan ni desean otra cosa más de que vivan para que lleven adelante la antigüedad de sus familias”¹⁴.

¹⁰ CÁMARA MUÑOZ, Alicia. (Coordinadora). *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: CEEH, Ministerio de Defensa, 2005.

¹¹ J. R. Marcaida ya destaca en su tesis doctoral cómo la relación establecida entre la Compañía de Jesús y la Ciencia ha sido señalada por diversos autores. FEINGOLD, Mordechai. (ed.) *The new science and Jesuit science. Seventeenth century perspectives*. Cambridge: MIT Press; Dordrecht: Boston, 2003.; FELDHAY, Rivka. "Knowledge and Salvation in Jesuit Culture". *Science in Context 1*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 195-213.

¹² Para información sobre el Colegio Imperial: SIMÓN DÍAZ, José. *Historia del Colegio Imperial de Madrid. Del Estudio de la Villa al Instituto de San Isidro*. Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 1992; MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, José. "Felipe IV fundador de los Estudios Reales". Madrid: *Anales Instituto Estudios Madrileños*, 1985, p. 175-197; O'NEIL, Charles E. y Joaquín María Domínguez. *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: AA-Costa Rica*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2001, p.186-193; NAVARRO BROTONS, Víctor. "Los Jesuitas y la renovación científica en la España del siglo XVII", *Studia Historica*. Salamanca: Historia Moderna, Universidad de Salamanca, 2003. Número 14, p. 15-44; GUIJARRO MORA, Víctor. *Los instrumentos de la ciencia ilustrada. Física experimental en los reales estudios de San Isidro de Madrid (1770-1835)*. Madrid: Editorial UNED, 2013.

¹³ El plan al completo queda recogido por SIMÓN DIAZ, J (1992), p. 150-157. y FERNÁNDEZ NAVARRETE, Martín; SALVÁ, Miguel y SAINZ DE BARANDA, Pedro. "Fundación de los estudios generales en el colegio imperial de los Jesuitas de Madrid, hecha por Felipe IV en 1625." *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Madrid: Viuda de Calero, 1843. Volumen 3, p. 548-560.

¹⁴ SIMÓN DIAZ, J (1992), p.150.

El crecimiento de la ciudad y su nuevo papel como capital del reino requerían, además, dotarla de una Universidad que pudiese competir con las de Salamanca o Alcalá. Sin embargo, la alianza entre estas dos grandes universidades que veía como la fundación de una universidad madrileña iba a dejarles sin muchos de sus alumnos, consiguieron que el colegio contase con unos Reales Estudios, que si bien podían ofrecer enseñanzas de carácter superior no podían otorgar títulos oficiales. En él establecieron diecisiete cátedras de estudios mayores: Erudición, Griego, Hebreo, Caldeo y Siríaco, Historia cronológica, SÚMULAS¹⁵ y Lógica, Filosofía Natural, Metafísica, Matemáticas (relacionadas con instrumentos de medición y cálculo astronómico), Matemáticas (relacionadas con mediciones físicas), Ética (aristotélica), Políticas y Económicas, *Re bellica* (artes militares), *Placitis Philosophorum* (de las sectas), Teología Moral, Sagrada Escritura e Historia Natural. Estas materias serían coincidentes con las impartidas por las grandes universidades¹⁶ a sus alumnos, pero la calidad de las materias y la aportación de ideas renovadoras supondrían un cambio en el método de estudio.

La fundación del Real Seminario de Nobles en 1725, dentro del Colegio Imperial, constituiría el primer caso de formación integral en Madrid en donde los hijos de nobles que estudiaban en el Colegio Imperial serían acogidos. Sin embargo el plan formativo de la orden había comenzado su difusión en los Reales Estudios en donde se dividían estos estudios menores en seis cursos de formación de los estudiantes.

“1.º) Incipientes: se aprende a declinar y conjugar; 2.º) Mínimos: se aprende lo relativo a las partes de la oración y el género; 3.º) Menores: se enseñan los pretéritos y supinos, y la sintaxis y la composición latina; 4.º) Medianos: se refuerza la lectura, se enseña a componer, y se dan los primeros rudimentos de la prosodia; 5.º) Mayores: se domina la prosodia, se comienza a componer versos y se aprende el estilo. En este curso dan comienzo también los primeros rudimentos de griego, y 6.º) Estudios de retórica, estilo y gramática griega.”¹⁷

Como se puede observar, el estudio de las ciencias no estaba contemplado en esta primera etapa de aprendizaje, donde principalmente se focalizaba la formación en los aspectos más lingüísticos. Esta formación de las clases sociales más altas estableció un caldo de cultivo para el desarrollo y la curiosidad científica, que en el siglo XVIII, despertaría entre ellas.

Así mismo, los Jesuitas fueron, uno de los grandes valores en la colonización americana y en el estudio de los nuevos territorios. Entre ellos destaca la labor de José de Acosta¹⁸, autor de

¹⁵ SUMULAS. s. f. Compendio, ò sumario, que contiene los principios elementales de la Lógica. Lat. Summulæ. MART. Medic. Scept. part. 1. Conv. 26. Llegó un Jesuita docto à cierto Lugar donde residia un discípulo suyo, à quien habia enseñado SÚMULAS, hijo de uno de los principales de aquel Pueblo; y por que este viesse el aprovechamiento del muchacho, determinó presidirle unas Conclusiones de SÚMULAS. *Diccionario de Autoridades*, Tomo VI, 1739.

¹⁶ GUIJARRO MORA, Víctor (2013), p. 86.

¹⁷ VALVERDE, Nuria y ESTEBAN, Mariano. “El Colegio Imperial”. En: LAFUENTE, Antonio; ROSAL, Almudena del y MOSCOSO, Javier. *Madrid Ciencia y Corte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y Universidad de Alcalá, 1999, p.187-193.

¹⁸ ACOSTA, José de. *Historia Natural y Moral de las Indias*, Fermín del Pino (edición crítica). Madrid: CSIC, 2008. [original Sevilla, 1590]

la *Historia Natural y moral de las Indias* en 1590, en donde no solo se dedica una atención física a los territorios descubiertos, sino que se incide en los animales y plantas que los habitan. Sin embargo, no fueron los Jesuitas los únicos dedicados a la recopilación de los especímenes americanos y, unas décadas antes de la obra de Acosta (1570-1577), Francisco Hernández llevaría a cabo la que sería la primera expedición científica al continente americano, patrocinada por Felipe II¹⁹. De ésta expedición Hernández enviaría a España desde Méjico, en 1576, dieciséis libros con la “historia natural de esta tierra”, con dibujos de gran número de animales y plantas americanas. El planteamiento era completamente diferente a los viajes anteriores en donde primaba el descubrimiento y la colonización y donde el conjunto de expedicionarios estaba formado en su mayoría por personal no especializado en temas naturalistas.

“La expedición española contaba con el apoyo logístico de especialistas (médicos y prácticos, españoles e indígena), así como de colaboradores (herborizadores, dibujantes, amanuenses, etc) reclutados o contratados en el propio suelo americano. Para ello, en esa misma fecha, se remiten instrucciones precisas a los virreyes de México y Perú. Esta peculiar característica de la expedición, aunque en sus primeras fases generó serios problemas de competencias, es la que finalmente hizo posible que se concluyera con éxito. Más aun, es la razón de que los materiales recogidos fueran tan abundantes y de que además estuvieran fuertemente impregnados por las tradiciones culturales indígenas (...)”²⁰

Sin embargo, el incendio acaecido en El Escorial el 7 de julio de 1671 acabaría con los volúmenes del expedicionario español, aunque no por ello con la totalidad de la información que éstos contenían. Una selección de estos animales y plantas quedó representado en el *Códice Pomar*²¹, regalo de Felipe II al médico Jaime Honorato Pomar, médico y botánico valenciano que sirvió bajo su mando. La importancia de la obra Francisco Hernández llegaría incluso a oídos de Ulisse Aldrovandi²² quien recopilaría en su obra animales que guardan gran similitud con algunos de los recogidos por el *Códice Pomar*, por lo que seguramente perteneciesen a su vez a imágenes tomadas por la expedición española. Igualmente, la *Historia Naturae* de Juan Eusebio Nieremberg²³ también recogía imágenes comunes con las del libro de Hernández.

¹⁹ LÓPEZ PIÑERO, José María y PARDO TOMÁS, José. *La influencia de Francisco Hernández (1512-1587) en la constitución de la botánica y la materia médica modernas*. Valencia: Universitat de Valencia, 1996.

²⁰ BUSTAMANTE GARCÍA, Jesús. "La empresa naturalista de Felipe II y la primera expedición científica en suelo americano: la creación del modelo expedicionario renacentista". En: MILÁN, José (director congreso). *Congreso Internacional Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II* (Universidad Autónoma de Madrid, 20-23 abril 1998). Madrid: Parteluz, 1998. Tomo 4, p. 45.

²¹ LÓPEZ PIÑERO, José María. *El Códice Pomar* (ca. 1590). *El interés de Felipe II por la historia natural y la expedición Hernández a América*. Valencia: Universitat de València, 1991

²² La obra de Ulisse Aldrovandi está disponible online en <http://amshistorica.unibo.it/ulissealdrovandi-opereastampa>. (Consultado el 20 de enero de 2015). MARCAIDA LÓPEZ, José Ramón habla de la obra en su tesis doctoral *Juan Eusebio Nieremberg y la ciencia del Barroco. Conocimiento y representación de la naturaleza en la España del siglo XVII*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2011.

²³ MARCAIDA LÓPEZ, José Ramón (2011).

Dedicando su atención a las demás ciencias españolas²⁴ nos encontramos con nombres desde el siglo XVI hasta los primeros años del XVIII como los de Nicolás Monardes, Cristóbal Acosta, José de Zaragoza, Diego Pérez de Mesa, e incluso notas relativas a la historia natural en las crónicas de Gonzalo Fernández de Córdoba sobre las Indias.

Fuera de nuestras fronteras Athanasius Kircher, Ulisse Aldrovandi, Theodore de Bry, Conrad Gesner son algunos de los nombres que mayor producción sobre temática científico-naturalista realizaron. En ellas, las ilustraciones permitían representar los diversos descubrimientos que se habían llevado a cabo con independencia del campo que se estuviese tratando²⁵. Galileo, Kepler, Newton, Hooke, Descartes, Torricelli, Otto von Guericke, Dalton, Lavoisier, Napier, Cavalieri, Mercator, etc. serán algunos de los grandes científicos de este momento en los campos de la física, la química y las matemáticas que marcarían el comienzo de una nueva época para la Ciencia.

Otro de los puntos importantes del cambio científico que se establece en los siglos XVI y XVII es el coleccionismo de objetos en las *Kunstammer* y *Wunderkammer* o cámaras de las maravillas²⁶. La presencia de este tipo de coleccionismo supuso el antecedente tanto a las pinacotecas como a los museos de ciencias actuales. Sin embargo, la acumulación que se desarrollaba en estos siglos, distaba del que posteriormente se llevaría a cabo en el XVIII, en donde la búsqueda del valor científico primaría frente a su valor como curiosidad o excepcionalidad. Si bien en la Ilustración se seguiría recurriendo a la ciencia como una atracción social, este tipo de nueva curiosidad científica comenzará su desarrollo en los siglos anteriores, en donde el valor de lo singular primaba frente a su valor en la naturaleza.²⁷ Los diversos coleccionistas desplegaban a su antojo en sus residencias las colecciones buscando siempre el mayor impacto entre sus visitantes. A tal efecto, ya en 1727 Caspar Friedrich Neickel redactó su *Museographia*, en donde describe su colocación ideal de este tipo de compilaciones. Vease una muestra detallada:

“Una vez que se ha reunido un número considerable de todo tipo de objetos raros, elíjase para ellos un local que esté orientado al sur-este por el viento apacible, cuyas paredes estén secas, el piso arqueado y la luz del día bien distribuidas y que en todo caso esté bien protegido contra

²⁴ LÓPEZ PIÑERO, José María. *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Labor, 1979; VERNET, Juan. *Historia de la ciencia española*, Madrid: Instituto de España, 1975; NAVARRO BROTONS, Víctor. "El cultivo de la física en España en los siglos de la Revolución científica (XVI-XVII)". *Historia de la física hasta el siglo XIX*. Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1983, p. 311-325; COTARELO VALLEDOR, Armando. "El Padre José de Zaragoza y la astronomía de su tiempo", *Estudios sobre la ciencia española del siglo XVII*. Madrid: Gráfica Universal, 1935, p. 65-225; GUIJARRO MORA, Víctor. (2013); PARDO TOMÁS, José. *Un lugar para la ciencia: escenarios de práctica científica en la sociedad hispana del siglo XVI*. Tenerife: Fundación Canaria Orotava, 2006.

²⁵ Por lo general en el caso de estos autores las imágenes están mayoritariamente relacionadas con el campo de las Ciencias Naturales y lo que hoy consideramos Antropología.

²⁶ Una de las obras fundamentales para el estudio de las cámaras de las maravillas en la Península será el libro de CHECA CREMADES, Fernando y MORÁN TURINA, José Miguel. *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Ed. Cátedra, 1985.

²⁷ SCHLOSSER, Julius von. *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*. Madrid: Ediciones AKAL, 1988.

cualquier contratiempo. A las paredes, muros y bóvedas no había de darse ningún otro adorno que una pintura blanca clara. Este local de objetos raros imaginado por mí es aproximadamente dos veces más largo que ancho, está orientado a la luz del día, para que en él pueda apreciarse hasta el detalle más pequeño. La entrada al mismo está justamente en el centro, y nada más entrar, a ambos lados, se ven de abajo arriba repositorios semejantes a los estantes de libros corrientes o anaqueles, cuyas baldas de separación están instaladas de forma que en la parte baja se dé el espacio más amplio, por ejemplo, un codo o codo y medio, acortándose esta altura progresivamente hasta llegar a la parte superior, que se reduce poco a poco hasta llegar aproximadamente a un palmo: tales repositorios pueden rodearse a continuación por delante con una galería o arco y pintarse con una pintura graciosa pero prudente. Se distinguen seis diferentes repositorios de este tipo, a ambos lados de las dos puertas, de los cuales 4 están dedicados a los *naturalibus* o rarezas naturales. En el primero y más elevado se ven simples animales cuadrúpedos y aves, de los cuales, los más grandes, que están más o menos disecados, se colocan abajo en los estantes más espaciosos, mientras que los más pequeños se disponen progresivamente hacia arriba, hasta la última fila, donde pueden colocarse para mayor seguridad los conservados en espíritu de vino, pero siempre de forma que todo ello se presente con igual decoro y el espíritu o los sentidos gocen con ello. En el segundo repositorio se ve toda clase de peces, serpientes, lagartos, etc., ordenados al estilo anterior. De la misma forma, en el tercero se encuentran todo tipo de vegetales, de minerales o de fósiles, de los cuales también los de mayor tamaño ocupan el espacio inferior, mientras que las cosas más pequeñas se reparten hacia arriba guardando las proporciones; el cuarto y último de esta sección comprende una gran variedad de plantas marinas, conchas, caracolas, etc., inteligente y decorativamente dispuestos para deleite tanto del espíritu como de los ojos. Ahora debemos detenernos todavía a ambos lados del local. En el que está delante se ven solamente objetos anatómicos, especialmente humanos, como momias, niños pequeños embalsamados y diseccionados, cuyos esqueletos están expuestos, al igual que los de personas adultas, junto a otras partes humanas o de animales seccionados y conservados artificialmente con bálsamo u otro medio. En el repositorio situado al otro extremo del local y de frente, se encuentran solamente los curiosa *artificialia*, u objetos artísticos, en los cuales hay que hacer una diferenciación fundamental entre los antiguos y los modernos, pero todos ellos instalados de forma que pueda apreciarse en ellos tanto el arte como la finalidad de las cosas. Este local mentalmente representado por mí tiene ventanas de cuatro hojas, situadas en frente de cada uno de los cuatro primeros repositorios citados de la entrada, por lo que todavía tenemos espacio libre para tres entrepaños entre dichos cuatro huecos de ventana.”²⁸

En esta descripción se empieza ya a valorar un sentido más científico de clasificación de los elementos que configurarían dichas colecciones, pero permitiendo observar un claro remanente de las “cámaras de las maravillas” de los siglos anteriores. Recuerda mucho esta descripción al grabado de *Dell'istoria Naturale* (1599) de Ferrante Imperato, en donde ya se observa como están clasificados los seres marinos por una lado y aves por otro. Precisamente sería en estas *Kunstkammer* y *Wunderkammer* donde se encontrarían la mayor parte de los cuadros en los que estaba presente cualquier tipo de actividad científica. Mientras que otro tipo

²⁸ Schlosser (1988) recoge la descripción ideal de Nieckel, p.222-223

de obras de temática religiosa, retratos o bodegones estaban presentes en otro tipo de ambientes y distribuidas por las diversas estancias de la casa, estas obras solían limitarse a ambientes más privados o en donde se buscara un entorno más científico. La variedad de campos y las diversas aproximaciones que se realizaron a las ciencias supone que hayan llegado hasta nuestros días obras provenientes de diversos puntos y cuyo valor científico que ha seguido conservando o ha pasado a ser un valor secundario a la obra, incluso en ocasiones un valor apenas conocido.

3.1 ALQUIMIA: FARMACIA Y QUÍMICA

Desarrollada desde la antigüedad, la Alquimia²⁹ había venido siendo, en su vertiente práctica, un desarrollo de la que, en los siglos sucesivos, configuraría de la química habitual. Basada en la constitución de la materia en base a los cuatro elementos, su teoría ordenaría los conocimientos aristotélicos y les añadiría un fuerte componente místico. Por el contrario, la práctica se aproximaría al conocimiento de las propiedades de los cuerpos (volatilidad, conductibilidad... es decir cada una de las características que se pueden dar de cada sustancia o cuerpo) de una forma similar al que se desarrolla en la metafísica, donde se vinculan principios ocultos de los elementos asociándolos a cuerpos conocidos³⁰. Sin embargo esta intención "científica" se vio empañada por la cantidad de charlatanes que hacían pasarse por alquimistas con la única intención de timar a sus víctimas. Este tipo de fraude conllevó el desmerecimiento de mucho del trabajo que se había desarrollado en el uso de nuevos tratamientos. Así mismo, la búsqueda que los alquimistas llevaron a cabo, durante la Edad Media y el Renacimiento, del elixir de la vida y la búsqueda de la creación de oro a partir de otros metales colaboró al descrédito de la Alquimia.

Dejando a un lado este estigma, los alquimistas sentaron las bases para la química moderna, centrando su campo de estudio en el microcosmos³¹, que interpretaría al mundo como un ser viviente con alma. Formando parte de su vertiente práctica, la alquimia se dedicó con gran éxito a la destilación (incluía campos más allá de lo que hoy se entiende por ella) en donde se estableció una base para la química actual al estar formada por un gran número de reacciones químicas. Paracelso (1493-1541), médico y alquimista suizo que valoraba la idea de los cuatro

²⁹ En relación a la Alquimia española: PUERTO SARMIENTO, Francisco Javier (coord.). *Los hijos de Hermes: alquimia y espagiria en la terapéutica española moderna*. Madrid: Corona Borealis, 2001, p.349-374; LÓPEZ PÉREZ, Miguel. "La influencia de la Alquimia medieval hispana en la Europa moderna". *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia*. Madrid: 2002. Volumen 54, Fasc. 2, p. 211-230; LÓPEZ PÉREZ, Miguel. "La Alquimia un problema social en la España del siglo XVII". *Llull: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*. Zaragoza: 2000. Volúmen 23, Nº 48, p. 643-660; PÉREZ PARIENTE, Joaquín (coord.). *Alquimia : ciencia y pensamiento a través de los libros*. Catálogo de exposición. Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla", 7 de noviembre de 2005-31 de enero de 2006. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2005.

³⁰ PORTELA, Eugenio. *La química Ilustrada*. Colección Historia de la Ciencia y de la Técnica. Akal. Madrid 1999, p. 7.

³¹ Según el DRAE la Química es la "Ciencia que estudia la estructura, propiedades y transformaciones de la materia a partir de su composición atómica"

elementos, buscó la fabricación de nuevos productos terapéuticos naturales³², para lo que unió sus conocimientos en ambos campos configurando lo que sería conocido como iatroquímica. Ésta unión de alquimia y medicina sería considerada como una de las aportaciones más fructíferas al siglo XVI, estableciendo una base tanto para la farmacia como para la medicina y química posteriores. Esta última comenzará a ser tenida en cuenta como ciencia independiente en el siglo XVII.³³

El descrédito al que se vio sometida la alquimia no le afectaría únicamente a ella sino que se extendería a la farmacia, química y medicina ya que habían sido estas ciencias las que los charlatanes de los diferentes siglos habían estado suplantando. Sin embargo esta suplantación no sería lo único difícil de superar para algunos sectores, sino que, como dice J. M. López Piñero³⁴, la creencia de que los fármacos de cada momento son los primeros y eficaces y que los que les habían precedido eran inútiles, sin fundamento científico o simplemente supersticiones, irían creando un perjuicio a estas ciencias con el paso del tiempo. Así mismo, tampoco contribuiría la idea opuesta, en la que la falta de reconocimiento de las limitaciones terapéuticas llevaría al auge de las supersticiones y especulaciones.

Con este segundo problema se encontraría la creación del Real Laboratorio Químico en Madrid. El proyecto del médico Dionisio de Cardona para el Real Laboratorio se encontró desde el principio con la oposición del Protomedicato y los boticarios reales de Carlos II. Iniciado en 1693, vio desde sus inicios como la renovación científica se topaba con la química más tradicionalista que no permitiría el desarrollo de la primera. Curiosamente, la fundación de dicho laboratorio había venido de manos del rey, quien buscaba que éste funcionase como complemento de la Real Botica, centrándose en las terapias químicas que se estaban desarrollando en otros países. Sin embargo, sería precisamente este factor el determinante para la oposición por parte de los elaboradores de los medicamentos galénicos. A fin de introducir los nuevos medicamentos químicos se trajo de Nápoles a Vito Cataldo, quien ya estaba acreditado como boticario galénico y químico. Aun con la oposición del Protomedicato, que exigía se examinase ante ellos, el conde de Benavente consiguió que Cataldo pudiese dirigir el laboratorio alegando que no supondría coste alguno a la corona puesto que se podrían vender los medicamentos a boticarios de la ciudad con la finalidad de autofinanciarse. Cataldo se iría de Madrid debido a la enfermedad de su esposa y ambos volverían a Nápoles. A partir de ese momento se haría cargo el aragonés Juan del Bayle, quien poco hizo en favor de la evolución del laboratorio y con quien finalizaría la existencia del mismo como organismo independiente con la muerte de Carlos II y la llegada de los nuevos monarcas.³⁵

³² PUTZ, Rodolfo. *Botánica Oculta. Las Plantas mágicas según Paracelso*. Valladolid: Ed. MAXTOR, 2006.

³³ PORTELA, Eugenio (1999), p. 8-10.

³⁴ LÓPEZ PIÑERO, José María. *Medicina e Historia Natural en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Valencia: Universidad de Valencia, 2007, p.12.

³⁵ REY BUENO, María del Mar y ALEGRE PÉREZ, María Esther. "El Real Laboratorio Químico (1694-1700)". *Dynamis: Acta hispanica ad medicinae scientiarumque historiam illustrandam*. Granada: Universidad de Granada, 1996. Número 16, p. 261-290.

La introducción de nuevas especies, tanto de flora como de fauna, a raíz del descubrimiento de América, junto con la importación de nuevos géneros de flora asiática, supuso una gran revolución para la farmacoterapia. Estas no fueron únicamente utilizadas como medicamentos, sino que sufrieron una integración en la vida cotidiana que afectaba a todos los aspectos de la misma, desde la creación de perfumes hasta alimentación. Sin embargo esto no sucedió de una forma inmediata y durante la primera mitad del siglo XVI eran muy pocas las especies americanas que figuraban en los tratados de farmacopea. Sería precisamente el madrileño Fernández de Oviedo, en su *Historia general de las Indias* (1526), el primero en hacer una descripción de estas especies, calificada por López Piñero³⁶ como “de carácter directo y espontáneo (...) muchas veces con finos detalles de observación”. Medio siglo después publicaría el sevillano Nicolás Bautista Monardes, considerado uno de los “padres” de la farmacopea, su *Historia Medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales* (1565- 1574), en donde se hace un estudio más científico de los diversos géneros. Fue una de las obras científicas más reeditadas en la Europa del Renacimiento. Otra de las obras más significativas del siglo XVI sería la escrita por Francisco Hernández, quien publicaría su famosa *Historia natural de Nueva España*. Ésta la estudiaremos con mayor detenimiento más adelante puesto que, como señala López Piñero, según las propias palabras de Hernández, “No es nuestro propósito dar cuenta sólo de los medicamentos, sino reunir la flora y componer la historia de las cosas naturales del Nuevo Mundo (...)”. Por último hay que reseñar el *Códice Pomar*, escrito por Jaime Horato Pomar, doctor en medicina por la universidad de Valencia quien empezaría trabajando como asesor regio desde Valencia para más tarde trasladarse a Madrid. Para ello abandonó la cátedra de “herbes” que ocupaba en Valencia para cumplir en Madrid su obligación, como médico y simplicista, de “ hacer plantar y beneficiar y cultivar, en la parte que conviniere y señalare en la huerta que llaman de la Priora, junto a este Alcázar, todas las yerbas y plantas peregrinas, extraordinarias y necesarias que se pudieren hallar, haciendo las diligencias que conviniere para ello y visitando por su persona dichas hierbas y plantas con mucha continuidad y cuidado”³⁷. Con respecto a los estudios realizados en relación a las plantas con fines farmacológicos en Asia cabe destacar la obra del médico y cirujano, nacido en Cabo Verde y residente en España durante 11 años, Cristóbal de Acosta. Su *Tractado de las drogas y medicinas de las Indias Orientales con sus plantas debuxadas al vivo*, verifica lo que el portugués García da Orta había explicado en su obra *Coloquios dos simples, e drogas e cousas medicinais da India*, publicado quince años antes³⁸.

La Farmacia conseguirá su independencia y reconocimiento a mitad del siglo XVII. Había sido considerada un oficio mecánico hasta el 13 de marzo de 1650 cuando, Felipe IV mediante una Real cédula la declara - al igual que la medicina- “Arte científico” ³⁹ que requería una

³⁶ LÓPEZ PIÑERO, José María (2007), p.107.

³⁷ LÓPEZ PIÑERO, José María (2007), p.130.

³⁸ LÓPEZ PIÑERO, José María (2007), p.139-143.

³⁹ GIL DE ZÁRATE, Antonio. *De la Instrucción pública en España*. Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos. Madrid: 1835. Tomo III, p.235

formación específica para poder ejercerla, así como la superación de un examen ante el Tribunal del Protomedicato⁴⁰. Poco a poco la farmacia irá consiguiendo mayores poderes hasta que en 1736 la congregación de boticarios de Madrid constituida como Real Colegio, obtuvo la exclusividad para la elaboración de la triaca⁴¹, alegando que de esta forma se podría controlar la producción anual y evitar falsificaciones⁴². Con el dinero que obtuvieron de esta comercialización se volvió a publicar la *Farmacopea Matritense* y abrieron la primera cátedra de enseñanza pública de Farmacia⁴³.

3.1.1 DOS IMÁGENES DE UN ALQUIMISTA: TENIERS Y RIJCKAERT.

Los farmacéuticos del XVII eran los únicos obligados a tener aparatos químicos, lo que derivó en que su buena formación les hiciese los químicos más capacitados del momento⁴⁴. Sin embargo, algunos de estos aparatos quedan presentes en las dos obras de alquimistas que a día de hoy pertenecen a la colección del Museo del Prado, pero que, como la gran mayoría de la colección, formaron parte de las colecciones reales. *El alquimista* de David Teniers II y *El Alquimista* de David Rijckaert III acercan al espectador a lo que debieron ser algunos de los instrumentos utilizados por la alquimia del siglo XVII. Entre estos aparatos se contaban los matraces, hornillos, destiladoras, etc. como los que aparecen representados en ambas pinturas.

En el caso de la obra de Teniers, el pintor no solo nos está representando la escena del alquimista, sino que, en un segundo plano, podemos observar como, quien seguramente se trate de su ayudante, negocia con dos ricos burgueses⁴⁵. Estos dos hombres, observan una serie de frascos de vidrio que habrían de brindarles diversos remedios. Mientras tanto, en primer plano podemos ver como el alquimista está insuflando aire a un pequeño fuego con un fuelle. El juego de claroscuros marcados por las ventanas, chimeneas y cortinas sirve para establecer la

⁴⁰ El Protomedicato fue el tribunal que examinaba a los aspirantes a médicos al igual que se encargaba de conceder las licencias necesarias para el ejercicio de dicha facultad. Creado en España en el siglo XIV, estuvo vigente hasta principios del XIX, sufriendo varias desapariciones y reapariciones en los últimos años. Contó con réplicas en los reinos novohispanos que tenían independencia plena del protomedicato peninsular.

GONZÁLEZ LOZANO, Regina María del Carmen y ALMENDIA LÓPEZ, María Guadalupe. *El Protomedicato*. En SOBERANES FERNÁNDEZ, José Luis (Coordinador). *Memoria del III Congreso de historia del derecho mexicano*. Méjico: Instituto De Investigaciones Jurídicas, 1983; CAMPOS DÍEZ, María Soledad. *El Real Tribunal del Protomedicato castellano: (siglos XIV-XIX)*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 1999.

⁴¹ Según el DRAE la Triaca es una "Confección farmacéutica usada de antiguo y compuesta de muchos ingredientes y principalmente de opio. Se ha empleado para las mordeduras de animales venenosos."

⁴² FRANCES CAUSAPE, M^a del Carmen. "Colección de Medicamentos". *El Museo De La Farmacia Hispana*. Madrid: Ed. Universidad Complutense de Madrid. Consejo Social, 1993, p. 151.

⁴³ GIL DE ZÁRATE, Antonio (1835), p. 236.

⁴⁴ CHIARLONE, Quintín y MALLAINA, Carlos. *Historia de la Farmacia*. Madrid: J. M. Ducazcal, 1865, p. 223.

⁴⁵ Matías Díaz Padrón habla de la relación entre esta obra y las de los cirujanos que realiza el mismo autor. Sin embargo destaca la diferencia de los clientes, en este de clase alta y en los de las operaciones quirúrgicas, campesinos. DÍAZ PADRÓN, Matías. *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*. Barcelona: Prensa Ibérica, Vol II, 1995, p. 1434-1435.

diferencia entre las dos situaciones. A la izquierda, en primer plano, podemos también observar uno de los instrumentos fundamentales utilizado por el alquimista, una alquitara (o alambique). Empleado para la destilación⁴⁶, la alquitara supone un sistema muy básico que permite realizarla en un espacio reducido. El término, de origen árabe, se ha venido utilizando en España desde la Edad Media, aunque ha tendido a equipararse con la palabra alambique en determinadas regiones se ha conservado esta voz para aquellos alambiques que tienen la forma del de el cuadro.

“ALAMBIQUE: Proveniente del griego, la voz árabe al-anbīq, remire a un aparato para destilar: la "alquitara", término éste, también procedente del árabe, que concurriría sinonímicamente con alambique a partir del siglo XV. Ambos vocables, documentados por primera vez en este siglo, entrarían en comparación, posiblemente, desde el principio, estableciéndose, posteriormente, una diferenciación entre ellos mediante el uso. Si no es que esa diferenciación venía ya dada por una auténtica y objetiva distinción referencial. En árabe, según T. F. Glick, en el lenguaje técnico ((de los alquimistas) al-nbīq,(> alambique) era la parte superior del receptáculo de destilación y al-qitara que (> alquitara) era el receptáculo de destilación propiamente dicho. (Cf. *Islamic and Christian Spain in the Early Middle Ages*, New Jersey, 1979, p. 271). [...]

Considerando que Nebrija recoge "Alambique o alquitara: sublimatorium", la diferenciación acaso pudo venir de una simple distribución semántica: los dos términos referíanse al mismo aparato, pero la utilización de uno u otro estaba determinada por diferencias objetivas de referentes, por cuanto dicho aparato podía estar hecho con distintos materiales. En efecto, alquitara, según Aur., es "lo mismo que alambique; aunque más comúnmente por Alquitara se entiende la que está hecha de plomo y de otra materia, y tiene la cabezuela de cobre".⁴⁷

Esta misma diferenciación, en base a los materiales de las que estuviese fabricada la alquitara, la establece F. Vallés en el *Tratado de aguas destiladas, pesos y medidas de que los boticarios deben usar por nueva ordenanza y mandato se S. M. y su Real consejo*, de 1592.

"Mandóse a todos los boticarios de estos reinos, que de aquí en adelante ninguno tenga ni venda agua destilada para tomar por la boca que no sea hecha en alambique de vidrio y en baño: de manera que ninguna de tales sea hecha en alquitara de cobre, plomo, ni estaño, ni de ninguna otra materia, en fuego seco, sino en vidrio y en baño de agua o vapor".⁴⁸

⁴⁶ En referencia a la destilación en España: LORING, José Manuel. "Aportación de los destiladores de El Escorial a la fabricación de quintaesencias: materia vegetal empleada en dichas técnicas y un tratado anónimo de destilación (s. XVI) en el ámbito escorialense". *La ciencia en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium*. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, Madrid 1993, p. 594-595; REY BUENO, María del Mar y ALEGRE PÉREZ, María Esther. "Los destiladores de su majestad: destilación, espagiria y paracelsismo en la corte de Felipe II", *Dynamis: Acta hispanica ad medicinæ scientiarumque historiam illustrandam*. Granada: Universidad de Granada, 2001. Número 21, p. 323-350.

⁴⁷ MAÍLLO SALGADO, Felipe. *Los arabismos del castellano en la Baja Edad Media*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998, p. 209-210.

⁴⁸ Recogido por LORING, José Manuel (1993), p. 594-595.

En el *Tesoro de la verdadera cirugía y via particular contra la comun*⁴⁹, escrito en los mismos años de la realización del cuadro por parte de Teniers, se habla de la utilización de la alquitara para la elaboración de "Agua para quitar señales", "Agua para postillas y señales de bubas"⁵⁰ y cura de la "llaga discrasiada"⁵¹.

"R. Flores hauas tres muños, suziedad de palomas fresca una onça, agua ardiente quatro onças, sangre de liebre dos onças, todo junsto se destile por alquitara." [...] "Otra. Miel virgen, y orines de criatura de teta, y hiel de vaca iguales partes. Saquese por alquitara"

"R. Soliman quatro granos,azeite liquido una onça, çumo de limones onça y media, rasuras de vino tinto dos dragmas, çumo de llaten y de tosas de casa uno dos onças. Saquese por alquitara, y unten dos vezes al dia"

"La caliente se cura con aguas y unguentos, como es rosada, de llanten, yerua mora, y caula, y de manquillas sacadas por alquitara."

La caldera de la alquitara se diferencia en esta obra claramente de la copa y la pieza de unión debido al color, que señala la diferencia de los materiales que constituyen a unas y otras y que se señalaban en el *Tratado de aguas destiladas, pesos y medidas*. Aparte de este instrumento, en el local se pueden observar gran cantidad de contenedores de barro y vidrio. Es precisamente la cantidad de contenedores de vidrio la que resulta más curiosa puesto que el alto coste del vidrio fue una de las quejas de los boticarios cuando se instauró la ordenanza de Felipe II, medio siglo antes de la realización del óleo. Además, junto a los pies del alquimista, Teniers reflejó varios libros, uno de ellos abierto, pero que no son identificables.

La obra, que ha sido vinculada a la producción del pintor del segundo cuarto del siglo XVII, mide 32 cm. de alto por 25 cm. de ancho y aparece mencionada en varios de los inventarios reales. Si bien la primera mención que se hace a un Alquimista de Teniers es en el Inventario Real de 1700, ubicándola en la galería de Cierzo del Alcázar de Madrid, las medidas de éste serían mucho más similares a las del cuadro de Ryckaert.

"163 = Una pintura de una vara de largo y tres cuartas de alto; con marco negro, de un alquimista en su oficina; de mano de David Teniers. tasado en quatrocientos doblones. " ⁵²

No sería sin embargo hasta el Inventario de 1747 del Buen Retiro, en donde se recogen las "Pinturas que se entregaron por don Francisco Marin Aposentador Mayor de la Reina nra. sra. en las casas de Bedmar a dicho don Santiago Bonabia que le dio recibo en 1º de julio de 1746 y

⁴⁹ HIDALGO DE AGÜERO, Bartolomé. *Tesoro de la verdadera cirugía y via particular contra la comun*. Valencia: Casa de Claudio Macè, 1654.

⁵⁰ HIDALGO DE AGÜERO, Bartolomé (1654), p..215.

⁵¹ HIDALGO DE AGÜERO, Bartolomé (1654), p. 362.

⁵² Inventarios Reales. 1700. Nº 163.

existen colocadas en este Real Sitio de Buen Retiro”, donde aparecería un alquimista con unas medidas más cercanas a las del que estamos tratando.

“(1027)- Otra tabla de David Theniers que representa un Alquimista cerca de tercia de alto y veinte dedos de anchos en mil quinientos reales.”

Esta misma obra, con el mismo número de inventario (1027) figura en el inventario del Palacio Real Nuevo de 1772 donde aparecería descrito como un químico.

“(111-1027) Dos tablas iguales la una de un cirujano curando una llaga en el pie a un hombre y la otra de un químico de tercio de alto y quarta de ancho de David Theniers.”⁵³

Por último figura la misma obra, con las mismas medidas, en el inventario del Palacio Real Nuevo de Madrid de 1794. Aparece aquí ubicada en la “primera pieza de la obra nueva”.

“(1027)- Tercia de alto y quarta de ancho un hombre machacando en un mortero y otros fumando a una chimenea = Theniers = 900”⁵⁴

Resulta curiosa esta descripción hecha en el inventario puesto que se ve claramente que el alquimista tiene entre las manos un fuelle y no un mortero. Sin embargo, y aunque tampoco sea así, es más lógica la confusión entre el humo de la chimenea del último plano con que los clientes reunidos con el ayudante del alquimista estén fumando.

Por su parte el Alquimista de David Rijckaert III presenta una escena mucho más intimista, en donde este está leyendo varios libros a la luz de una vela, mientras su ayudante le muestra un frasco de cristal. Al contrario de la escena de Teniers, en esta ocasión es una escena nocturna, que refuerza el misticismo del personaje y destaca los puntos de luz con el uso de velas y la chimenea. Tal y como sucedía en el caso del otro alquimista, el alambique está situado en primer plano en la parte izquierda de la obra. En este caso es un sistema diferente que se coloca sobre el fuego y por lo tanto carece de caldera en el propio aparato. El contenedor metálico está colocado sobre unos apoyos y bajo él las ascuas. Opuestamente a lo que sucedía con el caso de la alquitara de Teniers este alambique aparece en pleno funcionamiento y podemos observar como, por su extremo más largo, sale un líquido transparente que cae directamente en un vaso de vidrio.

Otra similitud entre ambas obras es la utilización de lo que parecen matraces de Erlenmeyer. Aunque estos no fueron inventados por químico alemán Emil Erlenmeyer hasta 1861, el principio de este contenedor de vidrio es muy similar. Son vasos de boca estrecha y base ancha, que permiten ser calentados y a su vez evitan la evaporación rápida de los líquidos que

⁵³ Inventarios Reales. Palacio Real Nuevo. Madrid: 1772. Paso de tribuna y trescuartos. Nº 1027.

⁵⁴ Inventarios Reales. Palacio Real Nuevo. Madrid: 1794. Primera pieza de la obra nueva. Nº 1027

contienen puesto que podían ser taponados con facilidad. Estos frascos son los que se pueden ver en el cuadro de Rijckaert, como la redoma que lleva en la mano el ayudante o junto a una jarra de barro en la parte derecha de la obra y en un estante y en la mano del ayudante de la obra de Teniers. En esta última, sin embargo, la botella que tiene junto a sus pies está taponada con el mismo método pero tiene una forma más rectangular. En el fondo de la escena nocturna, entre la chimenea y el ayudante, Rijckaert representa una gran esfera que, al quedar en la penumbra y poco definida, no podemos identificar. Sin embargo es habitual observar en grabados de alquimistas la posesión de globos celestes, por lo que no resultaría extraño que fuese uno de estos.

El cuadro, de 58 cm. de alto por 86 cm. de ancho, está fechado a mitad del siglo XVII y, al igual que el de Teniers, es un óleo sobre tabla. Del mismo modo que esta, también aparece la obra reflejada en los inventarios reales, siendo la primera mención que se conserva en el Real Sitio de San Ildefonso, en el dormitorio de los reyes (1746), con el número 74 de inventario (es el mismo que aparece pintado en la esquina inferior izquierda).

“Otra original en lo mismo de mano no conocida que representa un químico con sus instrumentos tiene dos tercias y un dedo de alto vara de ancho”

Si bien la obra no aparece asociada a Rijckaert, la temática y medidas si que se corresponden con la pieza que nos compete. En 1776 sigue figurando en el mismo palacio y en el inventario de 1794, aparece en la “Pieza donde está la mesa de trucos” del Palacio de Aranjuez.

“(74)- Tabla de tres pies de largo y dos pies y un dedo de alto = Laboratorio físico con instrumentos vasijas y una mesa con libros en la que está leyendo un viejo. 2000”

Casi un siglo más tarde de la realización de esta, Joseph Wright (pintor inglés, de Derby), representaría una escena muy similar⁵⁵ en la que también refleja un alquimista trabajando en su taller de noche y, en un segundo plano, su ayudante alumbrado por una vela.

La ya comentada relación entre Farmacia y Alquimia supuso la evolución paulatina hacia nuevas técnicas, pero sin embargo éstas seguían conservando la utilización de determinados procedimientos y materiales que habían venido manteniéndose en la tradición. La conservación de las materias primas para la elaboración de los diferentes tratamientos suponía, en multitud de casos, el éxito del producto obtenido. Por ello, en numerosas ocasiones, el acceso a éstos se

⁵⁵ Perteneciente a la colección del Museo de Derby, *El alquimista, en busca de la Piedra Filosofal, descubre el fósforo, y reza por la resolución satisfactoria de su operación, así como era costumbre entre los químicos astrólogos antiguos.* (*The Alchymist, in Search of the Philosopher's Stone, discovers Phosphorus, and prays for the successful conclusion of his operation, as was the custom of the ancient chymical astrologers*), 1771. El pintor también representó en 1768 el conocido cuadro *Experimento con un pájaro en una bomba de aire* (*An Experiment on a Bird in the Air Pump*) en donde se demuestra el funcionamiento de una máquina de vacío.

limitaba a los máximos responsables de los centros. De entre estos contenedores quizás los más relacionados con las farmacias, a día de hoy, sean los albarelos. Sin embargo, los armarios de boticario y cajones de madera fueron otro método habitual de conservación de este tipo de materiales. Estos iban, en muchos casos, pintados en su parte frontal y podía hacer o no alusión al contenido⁵⁶.

3.1.2 LAS CAJAS DE MEDICAMENTOS DE LA REAL BOTICA DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL.

Desde los inicios de la edad moderna, multitud de las piezas relacionadas con la “investigación científica” aunaban su función con un componente plenamente decorativo. No solo hablamos de objetos muebles, como sería el caso de los numerosos globos terráneos y esferas armilares, sino también de piezas más pequeñas como astrolabios, telescopios, termómetros, etc. por no hablar de los ricos planos y cartas de navegación que gracias a la imprenta vieron su momento de mayor desarrollo. Sin embargo, no se conservan tantos ejemplos, dentro de este marco de objetos decorados, de objetos pintados al óleo. Por ello, las cajas de medicamentos conservadas en El Escorial configuran un ejemplo de este característico tipo de objetos.

La fundación de la Real botica se inició en el Reinado de los Austrias. En 1561, con la proclamación de Madrid como lugar permanente de la Corte, se decide que, lo que hasta el momento había sido un servicio exclusivo del Rey y su familia, pasase a extenderse a todo el personal al servicio de estos y a aquellos personajes que el rey decidiese incluir. Para ello se creó la división entre la Botica Común y la Botica del Rey, quedando esta última instalada en el Alcázar y dedicada a servir a la Familia Real. Durante los años del traslado de la Corte a Valladolid (1601-1606) se estableció que aquellos criados que permanecían en cualquiera de los Reales Sitios contarían con médico y botica a su cargo. Durante el reinado de Felipe IV, los gastos de la corona, incrementados durante el reinado anterior, sufrieron un drástico recorte, lo que llevó a pedir a los médicos que recetasen con moderación. El 3 de Junio de 1647, el Protomedicato creó una Instrucción para el Buen gobierno de la Real Botica, en donde por primera vez se redactaron las instrucciones fundacionales.⁵⁷

La botica del Real Monasterio de El Escorial fue, en época de Felipe II, uno de los mejores laboratorios químico-farmacéuticos europeos de su momento. Comenzado a construir el 6 de mayo de 1585, estuvo asentado en la llamada Torre de la botica hasta que se sacó del recinto del monasterio el grueso de la misma, con todos los alambiques y elementos utilizados

⁵⁶ El Museo de la Farmacia Hispana de la Universidad Complutense de Madrid conserva varias cajas de los siglos XVII y XVIII, así como las farmacias completas del Hospital Tavera (Toledo), Hospital San Juan Bautista (Astorga) en donde se pueden observar, además los armarios de boticarios de éstas. Entre estos armarios no se incluye el de la Real Botica del Palacio Real de Madrid por no estar únicamente pintada su decoración, si bien conserva una estética similar a los anteriores.

⁵⁷ ALEGRE PÉREZ, María Esther. “Los orígenes de la Real Botica y sus actuaciones al servicio de los Austrias”. *Arbor*. Madrid: CSIC, 2001. CLXIX, 656, p. 239- 265.

para la destilación de diversas preparaciones, y la que quedó en la torre se limitó al uso de los monjes y el Rey. Muchas de las plantas eran abastecidas por el jardín del propio monasterio en donde un jardinero especializado se encargaba de su cultivo. Los diversos productos que del jardín se obtenían servirían para la realización de compuestos, destilados y aceites que aplicarían los médicos y boticarios a los enfermos del monasterio.

Patrimonio Nacional conserva, en el Real Monasterio, cinco de las cajas que formaron parte de la Real Botica del mismo y que fueron encargadas el 30 de abril de 1561 a Blas Paulino y Rafael de León, años antes del comienzo de la construcción de la Botica del monasterio. El pintor de las mismas fue Blas Paulino, pintor toledano que trabajó con Juan Correa de Vivar entre 1558 y 1565, mientras que Rafael de León, también toledano, se encargó de la realización de la caja en sí⁵⁸. Este tipo de cajas, encargadas de la conservación de las diferentes especies de plantas medicinales, minerales y otro tipo de elementos simples o compuestos, eran habituales en las boticas y droguerías de la época. Bien como cajas individuales, bien como cajones de un mueble o como cajones para viajes, la clasificación de las diferentes sustancias vino realizada en multitud de formas.

Las cinco cajas, correspondientes a una colección mayor dispersa, son diferentes entre ellas, no solo en lo que a decoración se refiere, sino al tamaño de las mismas. Hay dos de un mismo tamaño y las otras tres de otro, pero iguales entre ellas. Todas ellas están decoradas con una moldura en su parte inferior y la tapa queda encajada mediante un pequeño reborde de la caja. (FIG.1)

10050951:

- Interior tapa " Valsamum" "Catoniam" 6rs
- Alto: Con tapa (ct) 19cm/ Sin tapa (st) 16cm
- Ancho: Con Moldura (Cm) 28cm/ Sin moldura (sm) 26.2cm
- Fondo: Cm 19cm/ sm 17.7cm

10050952:

- Interior tapa " Emplastrum Guillem Servem"
- Alto: ct 19cm/st 17.5cm
- Ancho: Cm 28cm/ sm 26.5cm
- Fondo: Cm 19cm/ sm 18cm

10050954:

⁵⁸ Jardín y naturaleza en el siglo XVI, Felipe II : el rey íntimo, Palacio del Real Sitio de Aranjuez, 23 de septiembre-23 de noviembre, 1998 [catálogo de exposición], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 363-386

- Alto: ct 27.5cm/ st 26cm
- Ancho: Cm 34.5cm/ sm 33.5cm
- Fondo: Cm 22cm/ sm 20.5cm

10050953:

- Alto: ct 27.5cm/st 26cm
- Ancho: Cm 34.5cm/ sm 33.5cm
- Fondo: Cm 22.4cm/ sm 20.30cm

10220041:

- Interior tapa :
- Alto: ct /st
- Ancho: Cm / sm
- Fondo: Cm / sm

Decoradas todas ellas principalmente en su parte frontal, los motivos con los que se nos presentan se corresponden con su vinculación a El Escorial y a la monarquía. Las de mayor tamaño (10050953, 10050954 y 10220041) nos muestran su frente pintado con un grutesco, en el que está inscrita la parrilla de San Lorenzo, rematada por la corona real y flanqueada con vegetación renacentista. El grutesco, cuyo símbolo aúna a los reinos animal, mineral y vegetal, sirve como perfecto reflejo del contenido que estas cajas podían albergar. Bajo él, se encuentra un cartucho en el que aparecen escritos los nombres de los contenidos de las respectivas cajas, o al menos de aquellos para los que originalmente se crearon. Así pues nos encontramos con las respectivas inscripciones de “Dolusennal”, “Rosa domest” y “Puleonim”⁵⁹. Por su parte, las cajas más pequeñas cuentan con una decoración similar, pero al contrario que en las de mayor tamaño, no hay una iconografía única en ellas. En este caso no cuentan las dos con un grutesco con la parrilla, sino que en una de ellas la parrilla de San Lorenzo está inscrita en el interior de un escudo. Esta iconografía haría referencia al escudo monástico en el que quedaría la parrilla- símbolo de San Lorenzo- desplazada hacia a la izquierda, dejando el lado derecho libre para la representación de un león rampante- símbolo de San Jerónimo-, hoy en día desaparecido⁶⁰. El mal estado de la pintura de la caja no nos permite observar la diferencia cromática en el escudo y

⁵⁹ Posiblemente haga referencia al Poleo, como indica LÓPEZ GAJATE, Juan. “La Botica de San Lorenzo de El Escorial”. *La Ciencia en el Monasterio de El Escorial. Actas del Simposium*. Madrid: Ediciones Escorialenses, 1992. Tomo 1, p. 276-379.

⁶⁰ “El escudo es partido y en su primera partición hay, en campo de plata, una parrilla en sable y en la segunda, en campo de oro, un león rampante de gules con corona de oro. Está timbrado con corona real cerrada, en oro, y cimado por un paleo del que pende, por ambos lados, un cordón con seis bolas, colocadas: 1,2 y 3; siendo todo este último conjunto de color sable”. VICENTE GONZÁLEZ, José de. *Boticas monásticas, cartujanas y conventuales en España*. Santiago de Compostela: tresCtres, 2002, p.160.

las borlas, en lugar de negras, están realizadas en un tono que, en este momento, resulta rojizo. Asimismo, en la parte superior del escudo no se puede diferenciar con claridad la corona real que forma parte del escudo del monasterio. Bajo éste y la tarjeta aparecen los cartuchos de los nombres, inidentificables debido a la pérdida de la materia pictórica en esta parte. Tanto en las cajas grandes como en las pequeñas este conjunto está rodeado por motivos vegetales renacentistas. Estos motivos, lejos de establecer una relación entre algún componente del contenido y la planta que aparece en ellas representada, son meramente decorativos. En este caso, la decoración de las cajas pequeñas vuelve a ser diferente de la de aquellas de mayor tamaño utilizando para estas últimas una decoración de plantas con flores y en las primeras simplemente hojas.

Estas diferencias, patentes en las cajas que conserva Patrimonio Nacional, aparecen especificadas en el contrato que se hizo a Blas Paulino, como pintor, y a Rafael de León, como entallador y que se conservan en el Archivo Municipal de la Villa de El Escorial⁶¹. Además del contrato para las cajas se conservan varios textos en los que se habla de la botica, pero entre todos ellos destaca la descripción que de ella hace la esposa del embajador inglés, Lady Fanshawe, en 1664, en donde la describe como “amplia, ricamente decorada y adornada con pinturas de oro y aplicaciones de mármol.” y que es recogida por Luis Manuel Auberson en el artículo, *La antigua botica del Real Monasterio del Escorial*⁶². La decoración de las cajas se diseñó con intención de que creasen un trampantojo que, en su momento, debió ser de tan buena calidad que le creó a lady Fanshawe la ilusión de que lo que estaba presenciando eran mármoles.

Las cajas de menor tamaño (10050951 y 10050952) debieron estar designadas, cada una, a la conservación de un producto diverso al indicado en su decoración frontal, pues como se observa en la cara interna de sus respectivas tapas, aparece escrito “Valsamum catonium” y “Emplastrum Guillem Servem”. Ninguno de los dos nombres del interior de las tapas se corresponden con los que aparecen en los cartuchos de los frontales que, como ya se ha mencionado, hoy apenas son visibles. Las escasas letras que se conservan no se corresponderían con ninguna de las que habrían de ser en el caso de que el contenido fuese el mismo.

En el caso de la segunda caja (10050952), encontramos, en el libro *Mesue defendido contra D. Felix Palacios* de Jorge Basilio Flores, boticario de la ciudad de Murcia, la receta de su elaboración⁶³. Aunque esta obra es muy posterior a la fabricación y decoración de las cajas, y el contenido que aparece escrito en su interior pudo ser otorgado con mayor posterioridad, cabe la posibilidad de que se le atribuyese en cualquier momento puesto que no es la primera vez que aparece citado este emplaste ni su receta. Existían referencias sobre veinte onzas del mismo en

⁶¹ AMVE: leg. 842, ff. 59r. - 60r. Texto reproducido por LÓPEZ GAJATE, Juan (1992), p. 327-329.

⁶² AUBERSON, Luis Manuel. “La antigua botica del Real Monasterio del Escorial”. *Boletín de la Sociedad Española de Historia de la Farmacia*. Madrid: Marzo de 1970. Nº 81, p. 9-14.

⁶³ FLORES, Jorge Basilio. *Mesue defendido contra D. Felix Palacios. Muy util para todos los profesores de la Medicina. Dedícase al doctissimo, y M. Ilustro Real Prothomedicato*. Murcia: r Joseph Diaz Cayuelas. 1721, p.386-387.

el inventario de Jaume Solsona de 1541, publicado por Villaseca, en el que se le atribuye la receta a Guillermo de Vinario⁶⁴

“El de Guillen Serven es muy usado, y hallándose en cada Pharmacopea de su modo, será bien no se haga otro sino el de la receta de su Autor, que es la siguiente, y la que pone el dicho Fuente.

Emplastrum Guillermi Servitoris.

R. Picis nabilis lb.j. semis. Colophonie, cerae, ana vnc. ij. Seminis nasturtij, baccarum lauri, sulphuris vivi, croci, cinciberis, pulegij, turis, mastichis, ana vnc.j. gariophylorum, cinnamomi, ana drac, iij. mumie drac. j. terebentine vnc. ij. semis.

Fiat emplast. S. A.

METHODO.

Con la libra y media de pez negra, y la pez Griega por la trementina, y de cera derretida, y colada toda esta materia se echarán sobre ella todos los simples que se piden muy subtilizados pasados por tamiz, agitandolo con la espatula hasta que se enfrie, y entonces se echarán los polvos de almáciga, e incienso, pues estos en todos los emplastos se echan à este tiempo porque no se agrumen como sabe el práctico, y el azufre se pone en esta ocasión, porque no se pierda alguna parte volatil, y ponga mas negro el emplastos de lo que es, y hecho magdaleones se podontrà para el uso.

Es el mejor emplastro , que ay en la medicina para sacar el frio de la parte, que se ha introducido, por causa de golpe, ò dislocación; si està hecho segun esta receta, pues la que pone la Palestra es de muy poca virtud, como el curioso puede ver, por ser sesenta y ocho onças la cera, pez griega, la negra, y refina, y los polvos son doze onças y media, tocando a cada onça de materia, quatro escrupulos de polvos, que si en un pegado no entra mas de media onça de emplastro, se hallará con dos escrupulos de polvos, que le pueden dar muy poca virtud. La que dexo descripta, que es segun su Autor, son nueve onças de polvos, para veinte y quatro onças y media de materia; que le toca à cada onça tres dracmas de polvos; pes aquí de la razon, y de la experiencia: quanto mas exaltada tendrá la virtud yna onça de emplastro, con tres dracmas de polvos, que con quatro escrupulos. assi hazen los efectos las medidinas; lo cierto es, que puedes estar agradecidos todos los Boticarios al Autor de la Palestra, pues con dos partes de astro menos, sacan la mitad más de emplastro, y se quedan muy seguros de conciencia, por que ay Autor que lo diga, y yo digo, que las proposiciones condenadas, todas han tenido Autor, y no por esto dexan de estar condenadas; y assi errará notablemente, el que este emplastro hiziere por la Palestra, y no por su Autor, por estàr con dos partes menos de virtud, como consta por la experiencia, y para que en adelante, si alguno lo ha hecho, no lo haga, es necessario que el Real Prothomedicato lo mande.”

⁶⁴ LABARTA, Ana. “Textos para el estudio de la terapéutica entre los moriscos valencianos.” *Dynamis*, Granada: Departamento de Historia de la Medicina, Departamento de Historia de la Medicina, 1981. Volumen 1, p. 289-310.

Si comparamos estas cajas con las anteriormente citadas del Museo de la Farmacia Hispana (siglo XVII), así como las pertenecientes al Museo-Farmacia de la Real Cartuja de Valdemossa ⁶⁵(siglo XVIII), o los armarios de boticarios del Hospital Tavera ⁶⁶ (Toledo, siglo XVII) y Hospital San Juan Bautista (Astorga), podemos observar una estética común, en donde la pintura queda enmarcada por flores, rocalla o un sencillo marco ⁶⁷. Igualmente, todas cuentan con una cartela en donde quedaría reflejado el nombre del contenido del mismo. Sin embargo, la estampa plasmada en cada una de las cajas y cajones es variada. Al igual que en el caso de las cajas de El Escorial los dibujos representados en ellas establecen ciertas diferencias pero manteniendo un trasfondo común, en los demás conjuntos sucede lo mismo, pero las representaciones son de lo más variadas. En el caso de las cajas y uno de los armarios del Museo de la Farmacia Hispana ⁶⁸ las imágenes se caracterizan por ser muy variadas. La utilización de paisajes con animales, de plantas (que sería los principales compuestos de aquellas especies contenidas en ellas) o personificaciones (como en el caso de la caja para medicamentos "Fl. Roris", en la que se representa a una mujer) recoge los principales formatos decorativos existentes. Por su parte, las cajas de Valdemossa, cuentan con una figuración vegetal en donde lo que aparecen representados son, por lo general, los simples. El armario de boticario del Hospital Tavera, por su parte, basa la decoración en la mezcla de dos tipologías diferentes: las perimetrales se dedican a la representación de elementos más paisajísticos que recuerdan a las cajas del Museo de la Farmacia Hispana intercambiándolos con lo que parecen bodegones, mientras que las centrales (de menor tamaño y tras unas puertas) están compuestas principalmente por la cartela y la única imagen es una flor que se repite en todas ellas. Estos conjuntos de cajones pudieron servir con posterioridad como influencia a la hora de la realización de pinturas como la del *Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú* ⁶⁹, en las que la idea de las cajas compartimenta el mundo y ayuda a establecer una clasificación de las especies y materias que contienen, permitiendo una lectura más clara por parte del espectador al que se le "ayuda" a buscar mediante la "ordenación" de los elementos que contiene.

3.2 MEDICINA Y CIRUGÍA.

El desarrollo de la medicina y la cirugía españolas habían visto, en el Renacimiento y Barroco, como habían ido perdiendo relevancia internacional y se había disipado el carácter más

⁶⁵ MERCANT, Jaume E. *Historia de la farmacoterapia: Siglos XVIII y XIX. La Farmacia monástica de la Raal Cartuja de Valldemossa*. Barcelona: Departament de Medicina. Universidad Autònoma de Barcelona, 2008. Tomo 1.

⁶⁶ El del Hospital Tavera es conocido como *Ojo de boticario*. Este tipo de armarios eran en los que se guardaban las materias más caras o más difíciles de obtener.

⁶⁷ De las estudiadas la única excepción con respecto a la imagen enmarcada sería la Caja para medicamentos con representación de unicornio conservada en el Museo de la Farmacia Hispana.

⁶⁸ MUÑOZ CALVO, Sagrario. "Cajas de madera para contener medicamentos existentes en el Museo de la Farmacia Hispana", *El Museo de la Farmacia Hispana*, Editorial Complutense, 1993, p. 163-190.

⁶⁹ El comentario de esta obra se encuentra realizado con detalle más adelante en esta tesis.

o menos puntero que habían tenido hasta ese momento. El Galenismo⁷⁰ había sido la tendencia dominante hasta el último tercio del siglo XVI, momento en el que vio como, con el surgimiento de una serie de nuevas enfermedades que no figuraban en los textos clásicos y un nuevo planteamiento de desarrollo de los estudios, se comenzó a mejorar la clínica existente a favor de otras nuevas doctrinas⁷¹. Sin embargo, esto no supuso el abandono del mismo por parte de los diferentes facultativos. Se formaron dos grupos dentro del galenismo: lo que el profesor López Piñero denomina, galenistas eclécticos, que serían los encargados de introducir la utilización de la quina proveniente de América y los galenistas ortodoxos. Entre los primeros, y más minoritarios, cabe destacar al que fue médico de cámara de Felipe IV y Carlos II, Gaspar Bravo de Sobremonte Ramírez. Por el contrario, fueron los galenistas ortodoxos los que predominaron, debido mayoritariamente a la ideología contrarreformista llevada a cabo en la enseñanza y a la limitación de disecciones en humanos a aquellos fallecidos por causa de epidemia.

Si Valencia había sido el centro de los estudios Galénicos, con la llegada del Parascismo⁷², se establecieron una serie de laboratorios y estudiosos en torno a Felipe II, siendo el laboratorio de “destilación” de El Escorial uno de los más importantes de su época⁷³. Sin embargo, tras la muerte de este, serían privados de sus laboratorios y pasarían a ser perseguidos por la Inquisición. A raíz del parascismo se desarrolló, con una especial acogida en Flandes, la latroquímica. En ella, la segunda generación de parascistas, fue generando el primer sistema médico moderno que se apartaba del galenismo previo al movimiento novator.

Por su parte, la Anatomía había visto cambiar sustancialmente su método de enseñanza y difusión, rompiendo con la visión teocrática en una vuelta al humanismo, así como la integración de imágenes explicativas acompañando a los textos correspondientes. A ello, no solo ayudó que las imágenes estuviesen basadas en disecciones humanas, sino también que los pintores renacentistas pusiesen en valor una representación anatómica veraz, para lo cual algunos

⁷⁰ Doctrina, creada por Claudio Galeno en el siglo II, en la que se atribuye una acción preponderante sobre la salud a la sangre, la pituita, la atrabile (que procedía de las cápsulas suprarrenales) y la bilis amarilla (los cuatro humores cardinales).

⁷¹ LÓPEZ PIÑERO, José María (2007), p.145.

⁷² Paracelso, de nombre real Teofrastus Bombastus von Hohenheim, fue un médico suizo contemporáneo a Copérnico y Vesalius que atacó la dependencia de los autores antiguos de las Universidades e introdujo los tres principios en la química (sal, azufre y mercurio). Estos complementarían a los cuatro elementos planteados por Aristóteles (tierra, agua, aire y fuego). En contra de la teoría galénica, Paracelso observó que las enfermedades no estaban producidas por un desequilibrio en los humores del cuerpo, sino por la afectación de órganos específicos por factores externos. Para ello desarrolló la utilización de medicamentos químicos que actuarían de forma más individualizada. PÉREZ PARIENTE, Joaquín (coord.) (2006) p. 36-37.

Los parascistas, décadas después de la muerte de Paracelso, elaboraron una imagen del cuerpo de carácter dinámico basada en el paralelismo clásico entre macrocosmos y microcosmos, de manera que el hombre, en tanto que microcosmos, sería un correlato dinámico de todos los procesos y fuerzas que actúan en el seno de la naturaleza. Su cuerpo animal - parte elemental o bestial - estaría compuesto por tierra y agua, mientras que su cuerpo sidéreo (siderischer Leid)- vida estrictamente humana- estaría formado por fuego y aire. BARONA, José Luis. *La fisiología: origen histórico de una ciencia experimental*. Torrejón de Ardoz: Colección Historia de la Ciencia y de la Técnica. AKAL, 1992, p 24-25.

⁷³ LÓPEZ PIÑERO, José María (2007), p. 179-196.

asistieron a disecciones e incluso disecaban⁷⁴, logrando una mayor difusión que si únicamente se hubiesen limitado a textos médicos.

A raíz de este cambio de planteamiento en cuanto al estudio anatómico, en donde se focaliza la ciencia hacia un ámbito más descriptivo y sistemático, se suscitará un cambio en el estudio de la Medicina y las Ciencias Naturales⁷⁵. La formulación de determinados tipos y patrones que permitirían la ordenación de las diferentes enfermedades y especies estaría alentada por la “revolución científica” europea del siglo XVII, que en España no logró su consolidación hasta bien entrado el siglo XVIII.

Hasta la introducción del movimiento *novator*⁷⁶, a finales del siglo XVII, y la aparición de la Ilustración en el siglo XVIII, la medicina de los siglos XVI y XVII se había basado en una reinterpretación de las enseñanzas establecidas, desfasadas con respecto a lo que se estaba desarrollando en Europa. Este retraso causó, no solo un salto atrás en cuanto a investigación se refiere, sino que también fue un retroceso a la hora de realizar publicaciones científicas⁷⁷, quedando muchas de ellas en su versión manuscrita. Caben destacar, las de los habitantes del Madrid del momento: la *Pintura Sabia* de Juan Andrés Rizi Guevara, hijo del pintor Antonio Ricci y pintor tenebrista, y la *Historia de las plantas* de Bernardo de Cienfuegos, médico centrado en el estudio de la botánica⁷⁸.

Como características principales, en los campos de la medicina y la cirugía de los novatores figuraban: su oposición crítica al galenismo y a sus planteamientos teóricos, la asunción de los métodos de la revolución científica, la experimentación y la observación, el rechazo del principio de autoridad, la propuesta de nuevos sistemas médicos, la reivindicación de determinados autores nacionales de la tradición médica, el uso de los medicamentos químicos y de los nuevos productos médicos americanos y la construcción de nuevas instituciones⁷⁹. La nobleza “protoilustrada”, de la que sería buen ejemplo Juan José de Austria, junto a los clérigos fue el apoyo de este movimiento, que no contaba con el amparo universitario ni de ningún otro tipo de institución. Para ello se reunirían en tertulias organizadas por la nobleza que, si bien lejos de ser nuevas, cambiaron su carácter literario y artístico por el científico, siendo populares en el Madrid del XVII las del duque de Montellano y la del marqués de Mondéjar⁸⁰.

⁷⁴ PUERTO SARMIENTO, Francisco. *El Renacimiento*. Madrid: Colección Historia de la Ciencia y de la Técnica. Ediciones AKAL, 1992, p.34.

⁷⁵ LÓPEZ PIÑERO, José María (2007), p. 264.

⁷⁶ En el DRAE figura como Novador y define como “Persona que pertenecía a un movimiento de renovación de la ciencia española durante los siglos XVII y XVIII.”

⁷⁷ El pintor y grabador valenciano Crisóstomo Martínez consiguió, gracias a una subvención de Carlos II, publicar su Atlas Anatómico en París, desde donde más tarde tendría una gran difusión entre las escuelas de Bellas Artes. Esta obra ofrecía los resultados de una investigación morfológica científica detallada y sería aplicada tanto a la formación artística como científica. Medicina e Historia Natural en la sociedad española de los siglos XVI y XVII. LÓPEZ PIÑERO, José María (2007), p.335.

⁷⁸ LÓPEZ PIÑERO, José María (2007), p. 277-279.

⁷⁹ COBO, Jesús V. *Juan Bautista Juanini (1636-1691): saberes médicos y prácticas quirúrgicas en la primera generación del movimiento novator*. Tesis doctoral. Barcelona: Facultad de Medicina de la UAB, 2006.

⁸⁰ LÓPEZ PIÑERO, José María (2007), p. 15-17 y 323-368

Uno de los primeros y más relevantes novatores en el Madrid del XVII fue Giovanibattista Giovaninni, más conocido por su nombre castellanizado, Juan Bautista Juanini. Juanini, milanés de nacimiento y formado en medicina en la Universidad de Pavía, trabajó fundamentalmente en la corte española, en donde entró al servicio de don Juan José de Austria, como cirujano, en 1679 y al que realizaría su autopsia al morir. Si bien no encontró un círculo afín entre los madrileños, continuó en la ciudad y publicó varias obras, siendo la primera, *Discurso phisico, y polilico [sic], que demuestra los movimientos que produce la fermentación, y materias nitrosas en los cuerpos sublunares, y las causas que perturban las benignas, y saludables influencias*⁸¹. En él, que podría considerarse uno de los primeros libros médicos modernos, criticaba la falta de higiene de Madrid amparada en el aire saludable de la ciudad y hacía referencia a varios de los supuestos iatroquímicos.

Madrid comenzaría a cobrar importancia en el campo científico con su nombramiento como capital del reino. Las publicaciones relacionadas con la medicina habían sido escasas hasta ese momento y no ganarían una fuerza real hasta el siglo XVIII con la creación de establecimientos científicos específicos. Sin embargo fueron Valencia y Sevilla los principales centros de publicaciones científicas en el siglo XVI.

Mesonero Romanos⁸² habla en su *Manual de Madrid* del establecimiento de los diferentes hospitales que se encontraban en la capital con anterioridad a la segunda mitad del siglo XVIII. La fundación del Hospital General⁸³ fue llevada a cabo por Felipe II en 1587, fecha en la que se hizo la reducción de los hospitales menores. Unos años antes, en 1565 se había fundado en Madrid el Hospital de la Pasión. Este hospital, dedicado al cuidado de mujeres, se uniría al general en su creación para poco después volver a separarse. Estos dos centros, considerados los de mayor capacidad del momento, estaban regidos por una Real Junta compuesta por “personas de la primera nobleza y notoria caridad⁸⁴”. Ambos hospitales convivirían con otra serie de hospitales regidos por diversas órdenes religiosas o de fundación privada. Uno de los más antiguos sería el Hospital de Nuestra Señora de la Concepción o de La Latina⁸⁵, que ya se encontraba abierto al público en 1499. Décadas después, en 1529, Carlos I fundaría en la Puerta del Sol, Nuestra Señora del Buen Suceso, con intención de que en él se ocupasen de soldados y criados que siguieran a la Corte. El hospital de Antón Martín, también conocido como Hospital de San Juan de Dios por ser la orden a la que pertenecía o el hospital del Amor de Dios⁸⁶, fue fundado por el exmilitar y religioso en 1552 y estaba centrado en pacientes con enfermedades venéreas. En

⁸¹ JUANINI, Juan Bautista. *Discurso phisico, y polilico [sic], que demuestra los movimientos que produce la fermentación, y materias nitrosas en los cuerpos sublunares, y las causas que perturban las benignas, y saludables influencias desta villa de Madrid*. Madrid: Imprenta Real, 1689.

⁸² MESONERO ROMANOS, Ramón de. *Manual de Madrid: descripción de la corte y de la villa*. Madrid: D. M. de Burgos, 1831. p. 180-185.

⁸³ Llamado Hospital General de Nuestra Señora de la Encarnación y San Roque y considerado el hospital de hombres.

⁸⁴ MESONERO ROMANOS, Ramón de (1831), p. 180.

⁸⁵ Nombre que se le daba a su cofundadora, Beatriz Galindo, esposa de Francisco Ramírez.

⁸⁶ SANTAMARÍA, Carmen. *Balcones, Caminos y Glorietas de Madrid: Escenas y Escenarios de Ayer y de Hoy*. Madrid: Ed. Silex. 2005, p. 141.

época de Felipe II, doña Juana I de Castilla, fundaría en 1559 la Real casa de la Misericordia con el dinero de las rentas que no le quisieron admitir en el convento de las Descalzas. Al frente de esta casa estaría el capellán mayor de dicho convento. En la última década del siglo, en 1594, se funda Nuestra Señora de la Buena Dicha, dependiente de la hermandad de la Misericordia. El último en fundarse en el siglo XVI sería el Pontificio y real de san Pedro, llamado también de los italianos por ser los fundadores del hospital para los pobres naturales de aquella región. A principios del siglo, en 1606, se fundó el hospital de San Andrés para encargarse de los peregrinos provenientes de Flandes, Borgoña y los Países Bajos, y el mismo año se instituyó también el de San Antonio de los Portugueses, primero para los naturales de Portugal y, tras la separación de España, para los Alemanes. En 1615, con el objetivo de cuidar a los enfermos provenientes de Francia, se creará el hospital de San Luis de los Franceses. Para los naturales de Aragón se creó, en 1616, el hospital de Nuestra Señora de Monserrat y para los de origen navarro, en 1684, el hospital de San Fermín. Casi cien años más tarde de la fundación del Hospital de Antón Martín, en 1649, se fundaría el Hospital de la Convalecencia o de Nuestra Señora de la Misericordia con la intención de atender a los pacientes sin recursos que salían del hospital de Antón Martín. En 1678 se fundó el hospital de la Venerable Orden Tercera de San Francisco - a día de hoy aún sigue en funcionamiento- con el dinero de limosnas y en el que viudas estaban a cargo de la higiene y limpieza del mismo. Por último, durante la primera mitad del siglo XVIII se creó en 1732 el hospital de San Pedro, destinado únicamente al cuidado de sacerdotes seculares en Madrid.

Es dentro de este ámbito de hospitales con mayor o menor afluencia de pacientes, en dónde se desenvolvía la medicina del momento, rodeada de cirujanos y curanderos varios. El estado de la cirugía anterior a la creación de los Reales colegios de Cirugía en el siglo XVIII fue declarado por Antoni Cardoner, en la primera mitad del siglo XX, como deplorable⁸⁷. Si bien ésta había sido considerada de segunda categoría todo este tiempo por ser un arte manual⁸⁸, hay que destacar que, gracias a formar parte del círculo de influencia de la Universidad de Bolonia, en donde Aldobrandino de Garbo enseñaba cirugía ya en el siglo XIV, España les reconoció su labor elevándoles sobre otros tipos de trabajos manuales. De hecho, podían presentarse a un examen del Protomedicato siempre y cuando hubiesen ejercido en un hospital o villa en donde hubiese un cirujano aprobado durante más de cuatro años⁸⁹.

⁸⁷CARDONER, Antoni. *Creació i història del "Real Colegio de Cirugía de Barcelona*. Barcelona: Societat de Cirurgia, 1936, p.9.

⁸⁸ Del griego χείρ cheir "mano" y ἔργον érgon "trabajo", de donde χειρουργεία cheirourgéia "trabajo manual"

⁸⁹ "Requisitos para el examen de Médicos, cirujanos y Botícarios por los Protomédicos y Alcaldes examinadores.". En: *Novísima recopilación de las Leyes de España: dividida en XII libros: en que se reforma la Recopilación publicada por el Señor Don Felipe II en el año de 1567, reimpresa últimamente en el de 1775, y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones Reales, y otras providencias no recopiladas, y expedidas hasta el de 1804*. Madrid: 1805. Volumen VIII, p. 75.

3.2.1 CIRUJANOS Y CHARLATANES

Quizás sean precisamente los cirujanos los que mayor representación tengan en los cuadros relacionados con temas médicos anteriores a la segunda mitad del siglo XVIII. La trascendencia que, especialmente los pintores flamencos, dieron a esta temática lleva a que hoy en día conservemos unos cuantos ejemplos de este tipo de obras. En concreto, el Museo del Prado conserva cuatro cuadros con intervenciones quirúrgicas más o menos fieles a la realidad. Probablemente sea la *Extracción de la piedra de la locura* (1500-1510), de El Bosco, la obra más conocida de las cuatro. Sin embargo, no por ello es la más científica, puesto que tanto ésta como *El Cirujano* (1550-1555), de Jan Sanders Van Hemessen, plasman el tema de la Piedra de la Locura que había sido recurrente en la Baja Edad Media y que aun seguiría conservándose ejemplos de ella en siglos posteriores. Pese a que la utilización de la trepanación se ha venido realizando a lo largo de la historia con una finalidad variable, en este caso el propósito principal que estos charlatanes o barberos era llevar a cabo la sustracción de la piedra de la locura de la cabeza del paciente mediante el uso de la misma. Si bien la primera data de la primera década del siglo XVI, la de Hemessen se llevaría con ella medio siglo de diferencia. Ambas reflejan, con mayor o menor grado de crítica, cual se consideraba, en la sociedad Flamenca de la época, la causa principal de la locura: la presencia de una piedra intracraneal que, una vez sustraída, podría permitir al paciente su recuperación. La diferenciación entre curanderos y médicos (formados estos últimos en las universidades), permitía atribuir un valor “científico” a los segundos, mientras que a los barberos y curanderos se les atribuía un valor de charlatanes.

Existen multitud de debates en torno a la simbología establecida en los diferentes personajes presentes en la obra de El Bosco⁹⁰, así como en el hecho que lo que le es extraído de

⁹⁰ En relación a la Piedra de la locura: ARIAS BONEL, José Luis. “Jheronimus Bosch y la piedra de la locura”. Goya. Madrid: 2002. Nº 287, p. 108-121; ADAMS, Arron. *Hieronymus Bosch: 103 Paintings* (en línea). Osmora Incorporated, 2014 (Consultado el 20 diciembre 2014). En Web : <http://www.maubooks.com/arron-adams/hieronymus-bosch-103-paintings.html>; BROUX, Jean-François. *La folie en peinture, XVIe – XIXe*. Saint Etienne: Université Jean Monnet, 1999 (Consultado el 1 de febrero 2015). En Web: http://jfbroux.chez-alice.fr/memoire_histoire.htm; GONZÁLEZ HERNANDO, Irene. “La piedra de la locura”. Revista Digital de Iconografía Medieval. Madrid: 2012. Volumen IV, nº 8, p. 79-88; GROSS, Charles G. “Psychosurgery, Renaissance art”. *Trends Neurosci.* 1999. Volumen XXII, nº 10, p. 429-431; WALLACE, Edwin R. y GACH, John. *History of Psychiatry and Medical Psychology: With an Epilogue on Psychiatry and the Mind-Body Relation*, Nueva York: Springer Science & Business Media, 2010, p. 231- 232; FALK, Kurt. *The Unknown Hieronymus Bosch*. Berkeley: North Atlantic Books, 2008, p.4; MEIGE, Henry. “Les peintres de la médecine (écoles flamande et hollandaise): ‘pierres de tête’ et ‘pierres de ventre’”. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. París : 1900. Nº 13, p. 77-99; MEIGE, Henry. “Les arracheurs de ‘pierres de tête’”. *Janus. Archives internationales pour l’histoire de la médecine et pour la géographie médicale*. Amsterdam: 1896, p. 393-396 y 497-502; MEIGE, Henry. “Les peintres de la médecine (écoles flamande et hollandaise): documents nouveaux sur les opérations sur la tête”. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. París: Lecrosnier et Babé, 1898. Nº 11, p. 199-212; MEIGE, Henry. “Un nouveau tableau représentant les arracheurs de ‘pierres de tête’”. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. París : 1899. Nº 12, p. 170-176.; MEIGE, Henry. “Les peintres de la médecine (écoles flamande et hollandaise): les opérations sur la tête”. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. París : Masson et Cie, 1895. Nº 8; MEIGE, Henry. “L’opération des pierres de tête”. *Aesculape*. París: 1932. Nº 22, p. 50-62; SCHUPBACH, William. “A new look at the cure of folly”. *Medical History*. London: 1978. Volumen XXII, p. 267-281 ; SILVA MAROTO, Pilar. *Pintura flamenca de los siglos XV y XVI. Guía del Museo del Prado*, Madrid: Museo del

la cabeza sea un bulbo de loto y no una piedra como sucede en el cuadro de Hemessen. Sin embargo, ambas obras comparten, al margen de un tema que sería reproducido por varios pintores del siglo, la crítica social hacia la estupidez e incredulidad humana⁹¹. En el caso del primer cuadro, la idea no es únicamente transmitida por la escena representada y la iconografía con la que representa la escena, sino que la grafía que aparece inscrita en la misma hace igualmente alusión a ello: “Mijne name is Lubbert Das” (Mi nombre es Lubbert Das), traducido como “Mi nombre es tejón castrado” o “Mi nombre es tímido”. El nombre, en la tradición de los Países Bajos, se vincula a la estupidez humana⁹². El cirujano por su parte, lejos de intentar aparecer como un personaje respetado (como sin embargo sí que es representado en la obra de Hemessen), aparece con un embudo por la cabeza, reforzando la idea de la locura. En cuanto al instrumental utilizado, únicamente aparece reflejada la navaja que este tiene en la mano, mientras que en *El cirujano* podemos observar varios botes, frascos, piedras e instrumentos que, unidos al papel que tiene sobre la mesa y el uso de gafas, harían alusión a una búsqueda mayor de la profesionalización del personaje representado. Resulta destacable la utilización de una navaja para realizar la trepanación. Si bien hay constancia de operaciones de cabeza realizadas con navajas un siglo más tarde, no hay datos que aseguren que realmente se llevasen a cabo la extracción de piedras de la locura⁹³. Lo que sí destaca es el instrumento elegido para operación, una navaja, en lugar de los trépanos que se habían venido utilizando y perfeccionar en los siglos siguientes, que permitían una mayor precisión a la hora de intervenir en el hueso.

Esta crítica a la cirugía o charlatanería del momento no sería la única referencia a este tema en las obras de El Bosco, aunque sea la más conocida. En el cuadro *El carro de heno* observamos igualmente cómo, a modo de tema secundario, el pintor representa en primer término un puesto callejero en el que el tema a tratar es el corazón. Para ello, el supuesto sanitario, intenta acceder a la visualización del mismo abriendo la boca de la paciente y mirando a través de su garganta. Junto a él, sobre una mesa, un cartel de un corazón con sabandijas, una serie de elementos colgados de una cuerda (que habrían sido retirados a otros pacientes y estarían ahí para corroborar su eficacia) y un cartel escrito que certificaría su estatus.

Paralelamente a la realización del cuadro de El Bosco, en España se publicaría una pragmática prohibiendo a los barberos sajar ni sangrar sin haberse sometido a examen.

“D. Fernando y Da. Isabel en Segovia por pragm. de 9 de Abril 1500

Examen de los barberos; y pena de los que sin este requisito pusieren tienda para sangrar, y hacer las demás operaciones que se expresan.

Mandamos, que los Barberos y Examinadores mayores de aquí en adelante no consientan ni den lugar, que ningun barbero, ni otra persona alguna, pueda poner tienda para sajar ni sangrar, ni echar sanguijuelas ni ventosas, ni sacar dientes ni muelas, sin ser examinado primeramente por

Prado, 2001; TOPOLANSKI, Ricardo. *El arte y a medicina*, Montevideo: 2008. (Consultado el 20 de Enero 2015). En Web: <http://www.smu.org.uy/publicaciones/libros/textocompleto/arte-y-medicina/arte-y-medicina6.pdf>.

⁹¹ ARNOTT, Robert; FINGER, Stanley y SMITH, Chris. *Trepanation*, Swets & Zeitlinger. Países Bajos: 2005, p. 315.

⁹² TOPOLANSKI, Ricardo (2008)

⁹³ BENNION, Elisabeth. *Antique Medical Instruments*. Berkeley : University of California Press, 1979, p.27.

los dichos nuestros Barberos mayores personalmente::: so pena que qualquiera que usare de las cosas sus dichas ó de qualquier della sin ser exáminado, como dicho es, sea inhábil perpetuamente para usar del dicho oficio, y pague dos mil maravedís de pena para nuestra Cámara, y mil maravedís para los dichos nuestros Barberos mayores; y por el mismo hecho haya perdido y pierda la tienda que así tuviere puesta: pero que qualquiera que quiesiere, pueda ageytar de navaja ó de tixera, sin ser exáminado, y sin su licencia”⁹⁴

Esta pragmática reforzaría, desde el punto de vista legal, la necesidad de establecer unos límites a las diversas prácticas que se habían venido llevando a cabo en el territorio español. Aun así, el tema, bien como crítica, bien como curiosidad, debió resultar de interés para la monarquía española ya en el siglo XVII, puesto que en 1609 ya hay constancia de la pertenencia de *El Cirujano* a la colección del Palacio de El Pardo y aparece ubicado en el “Guardarropa” del Palacio Real de Madrid en 1747 y en el inventario de la última década de siglo, en el Buen Retiro. Posiblemente, basándonos en la descripción que da el inventario de la obra, este también sea el que figura, en 1636, en la “Pieça de las bovedas en donde come su magd. en tiempo de calor” del Alcázar de Madrid.

“Una tabla al olio, con moldura dorada y negra, que es un descalabrado en la frente y un barbero que le saca las piedras y otras figuras y una desmayada, con las manos asidas acia lo alto.”

Por el contrario, la obra de *El Bosco* aparece como primera referencia en el inventario de la Quinta del duque del Arco en 1745 y seguirá allí en el inventario de 1794. A día de hoy, ambas tablas pertenecen a la colección del Museo del Prado.

Es, en este mismo museo, donde podemos encontrarnos con otros dos ejemplos de óleo sobre tabla en el que se representan ambos una *Operación quirúrgica*. En esta ocasión las obras son de David Teniers II y habrían sido realizadas un siglo después de las anteriormente comentadas, hacia mitad del siglo XVII. Al contrario de lo que sucedía con las dos obras anteriores, en estas dos – una operación quirúrgica de un pie (32 cm. de alto por 25 cm. de ancho) y una operación de una cabeza (38 cm. de alto por 61 cm. de ancho)- las representaciones de las intervenciones son plenamente plausibles. Sin excesivas complicaciones, y limitándose a una cirugía menor en ambos casos, Teniers representa a los cirujanos en sus respectivas consultas. Si bien se observa que se trata de establecimientos diferentes, la distribución de la mayoría de los elementos que componen la obra es igual: la ventana abierta - con una lechuza en el borde de la misma- en el lado superior izquierdo, la puerta de la habitación en la parte superior derecha y el ayudante delante de la misma. La estética general de la obra recuerda mucho a la ya comentada, *El Alquimista*, en donde la luz incide por la misma ventana situada en la parte alta de la obra, la acción principal se desarrolla en el primer plano y en el

⁹⁴ “Requisitos para el examen de Médicos, cirujanos y Boticarios por los Protomédicos y Alcaldes examinadores.” en Novísima recopilación de las Leyes de España: dividida en XII... (1804). Tomo VIII, Ley VIII, p. 89.

fondo podemos apreciar a otros personajes en actitudes variadas. Estas dos obras también formaron parte de la colección del Palacio Real Nuevo de Madrid y así mismo figuran en su inventario de 1772 y allí continúan en el de 1794.

“(698)- Otro que representa un químico o cirujano curando una herida a un hombre en la cabeza de tres cuartos de largo y media vara de caída original de David Teniers [...]

(111-1027) Dos tablas iguales la una de un cirujano curando una llaga en el pie a un hombre y la otra de un químico de tercio de alto y cuarta de ancho de David Teniers.”

Es difícil concretar qué tipo de operación se estaba desarrollando en cada uno de los casos, pero existen diversas opiniones sobre si la operación de cabeza está haciendo referencia a una extracción de la piedra de la locura o no⁹⁵. Al contrario de los casos anteriores de extracciones de piedras, en esta ocasión se obvia el objeto a intervenir, así como no hay ningún otro elemento en la estancia que haga alusión a las mismas. La presencia en ambas ventanas de lechuzas – la de la operación de pie es un mochuelo europeo (*Athene noctua*) y la de la operación de cabeza una lechuza común (*Tyto alba*) – puede jugar tanto a favor como en contra de la obra y su búsqueda de la fidelidad científica frente a la crítica. Si bien los egipcios la habían considerado como símbolo de la noche y la muerte la antigüedad clásica la recupera como símbolo de la prudencia y la sabiduría. Sin embargo, los cristianos, la recuperarían como representación de Satanás o de la soledad, así como atributo de Cristo y finalmente le volverían a adjudicar su vinculación a la sabiduría⁹⁶. Es precisamente este cambio, de un extremo a otro, el que nos impide poder establecer con precisión si se en la obra está haciendo referencia a la sabiduría, y por lo tanto está apoyando lo que se está reforzando la labor científica; si se está vinculando a la muerte, previendo la poca vida que les quedaría por delante a los pacientes; o si se refiere a Satanás y la noche, como ejemplo de la tomadura de pelo que podrían estar llevando a cabo estos cirujanos a sus pacientes.

El instrumental utilizado por el cirujano no hace alusión a ningún tipo de intervención concreta, si bien sí que resulta interesante observar los materiales que utiliza. En ambas tablas se puede apreciar una variedad de frascos, matraces y cajas, así como recipientes cerámicos con las bocas tapadas por paños, para evitar la evaporación del contenido. Además, en el caso de la operación de cabeza, podemos observar en un segundo plano la realización, sobre una especie de brasero, de lo que seguramente había de ser el emplaste para la postcirugía. Sin embargo, es el instrumental médico utilizado por ambos cirujanos lo que más destaca de estas obras puesto que, al contrario de lo que sucede en los cuadros de El Bosco o Van Hemessen, en las obras de Teniers podemos observar una variedad de instrumentos y no simplemente una navaja como sucedía en los otros casos. Resulta curiosa la similitud existente entre el instrumental utilizado por

⁹⁵ ARIS, Alejandro. *Medicina en la pintura*. Barcelona: Lunwerk, 2002, p. 34.

⁹⁶ ÚZQUIZA RUIZ, Teodoro. *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*. Burgos: Sembrar, 2012, p. 167-168.

estos cirujanos y el ya utilizado por los Romanos⁹⁷. Todo el instrumental podía ser recogido dentro de un estuche de medicinas o pomo, como el que ambos cirujanos llevan colgados de sus respectivos cinturones. Se pueden observar especialmente bien en la operación del pie, tanto en la mano del cirujano, como en aquellos que tiene esparcidos por el suelo⁹⁸. Igualmente, es de destacar en esta obra el mayor cuidado en la representación de la intervención, puesto que aunque por lo general se caractericen ambas obras por estar realizadas con una pincelada suelta, en el pie podemos apreciar el detalle de los puntos de sutura irregulares (junto al tobillo), así como la incisión a la que se está prestando atención (la cual según el inventario real posterior se trata de una llaga).

El último caso de una pintura en la que aparece reflejado un timador vinculado a la medicina sería el de *El charlatán sacamuelas* de Theodoor Rombouts, perteneciente a la colección del Museo del Prado. El pintor flamenco, de formación caravagggesca, presenta aquí, a modo de crítica, una de las nuevas especialidades médicas que surgirían en el siglo XVI y se afianzaría en el siglo posterior. El lienzo, de 118 cm. de alto por 223 cm. de ancho, representa al sacamuelas y su paciente rodeados de otros personajes – posibles futuros pacientes y curiosos –, así como una mesa con el instrumental necesario para realizar su labor y extracciones ya realizadas. Estos dientes y muelas, al igual que el collar que lleva colgado del cuello, reforzarían su credibilidad como “dentista”. Igualmente, sobre la mesa se encuentran numerosos papeles sellados y lacrados que habrían de certificar su labor. Mientras el paciente tiene la boca abierta, a su derecha hay un personaje que observa detenidamente el interior de esta con unos anteojos. Rombouts muestra el dolor del personaje reflejándolo claramente a través de la tensión de su brazo izquierdo, así como del derecho, el cual tiene atado a la silla con un pañuelo rojo y remarca el sufrimiento mediante la plasmación de la fuerza aferrándose a la silla.

La aparición de la odontología⁹⁹ permitió descartar la teoría que se había tenido hasta el momento de que las enfermedades bucales estaban causadas por gusanos. Posiblemente esta creencia fuese debida a la visualización del nervio en dientes partidos, confundiéndolo con gusanos. En 1557, Francisco Martínez publicaría en Valladolid *Coloquio breve y compendioso sobre la materia de la dentadura y maravillosa obra de la boca*, en donde criticaría el abandono llevado a cabo por los médicos del estudio de la boca. En 1570, se volvería a replantear la obra bajo el nombre de *El Tratado breve y compendioso sobre la maravillosa obra de la boca y*

⁹⁷ ROMÁN PUNZÓN, Julio M.; RUIZ CECILIA, José Ildefonso; MANCILLA CABELLO, María Isabel, et. alt. “La colección de instrumentos médicos de época romana del Museo Arqueológico de Osuna (Sevilla)”. *CUDAS. Revista de Arqueología e Historia*. Andujar: Asociación cultural Cudas, 2008-2009. Número 9-10. (Consultado el 29 enero 2015). En la Web: https://www.academia.edu/2476535/La_colecci%C3%B3n_de_instrumentos_m%C3%A9dicos_de_%C3%A9poca_romana_del_Museo_Arqueol%C3%B3gico_de_Osuna_Sevilla_

⁹⁸ Un kit similar a los elementos representados pertenece a la colección del Royal Collage of Surgeons de Edimburgo, en BENNION, Elisabeth (1979), p. 208.

⁹⁹ En relación a la odontología: SANZ, Javier. *Historia general de la odontología española*. Barcelona: Masson, 1998; GONZÁLEZ IGLESIAS, Julio; GONZÁLEZ PÉREZ, Julio y GONZÁLEZ PÉREZ, Jorge. *Historia de la extracción dentaria*. Madrid: Yeltes, 2007; LERMAN, Salvador. *Historia de la odontología y su ejercicio legal*. Buenos Aires: Editorial Mundi, 1964.

dentadura que sería publicada en Madrid¹⁰⁰. Hasta el siglo XVIII, y con la aparición de tratados provenientes de Francia, sería el único manual de referencia sobre la materia para los estudiosos españoles. No sería, sin embargo, hasta el siglo XIX cuando se reconociese la labor de la estomatología de una manera oficial, creándose en 1875 el título de "cirujano dentista". Desde la Edad media se había dejado la atención bucal en manos de sangradores, charlatanes y barberos. Sin embargo, la medicina clásica había dedicado parte de su estudio a las enfermedades bucales y autores tan tenidos en cuenta en este momento, como Galeno, habrían hablado de ello en sus tratados.

Aun siendo una crítica a la práctica de este tipo de odontología, Rombouts dedica tiempo a la representación de las herramientas médicas que hay sobre la mesa. Al contrario de lo que había sucedido con los cuadros anteriormente comentados, y aun teniendo en cuenta el material mostrado en el *Cirujano* de Hemessen, la representación del instrumental en esta obra es altamente veraz¹⁰¹. En primer plano, en la esquina izquierda de la mesa, está representado un abrebocas (Fig.2) del tipo del diseñado por Ambroise Paré¹⁰² (1510-1590), cirujano francés al que hoy en día se le considera uno de los padres de la cirugía moderna. Detrás del abrebocas el pintor coloca un taladro manual, elemento que no solamente habría utilizado un dentista sino que era habitual en la realización de trepanaciones, al contrario de los instrumentos que hemos visto previamente en los cuadros relativos a la Piedra de la Locura. En primer plano también encontramos un elevador y un forceps para las extracciones así como, detrás de estos, lo que parece un depresor de lengua. Una serie de vasos, cajas y frascos completan los elementos de la mesa de entre los que destaca uno de cerámica, en el que se puede leer "unges", que albergaría algún ungüento.

De datación inconclusa, se conserva un grabado en el que se recoge esta misma escena¹⁰³. La mayoría de los elementos están copiados del óleo, pero el grabador se toma algunas libertades entre las que destacarían: el fondo que le da a la escena – la cual dota de paredes y parece remarcar un sentido más teatral–, modifica la palabra escrita en el vaso cerámica por "S.Ro" (el resto no se puede ver porque está tapado) y cambia ligeramente la expresión de algunos de los personajes. Sin embargo, lo más destacable seguramente sea el texto al pie de la imagen en donde destacan el carácter mentiroso de estos personajes.

"De tous le maux ausquels les homes sont suiets
Celuy des dens sur tous, est le plus ordinaire,
Chacun le scait guerir, dir il, ce sont proiets
Inutiles et vains, los que ce vient au faire
C'est le plus cour d'aller a l'arracheur de dens,
Qui promet les tirer sans douleur de la Bouche

¹⁰⁰ *Diccionario Histórico* de la Sociedad Española de Historia de la Odontología. (Consultado el 6 de febrero de 2015). En Web: <http://www.sociedadseho.com/index.php?enlace=23#martinez>.

¹⁰¹ BENNION, Elisabeth (1979), p.197-207.

¹⁰² BENNION, Elisabeth (1979), p.212.

¹⁰³ L'arracheur de Dents, grabado por André Paul. <http://hdl.handle.net/10713/2546> (Consultado el 21 de febrero 2015)

C'est son art de mentir, quand sa prince est dedans
Criez, ou non, il prent, s'il peut la dent q'u'il touche.
Pour monstrier qu'en son art il est fort emploie,
Il porte un long collier de dens d'un Cimetiere
Maint Privilege aupres de luy est s'exploie,
Avec ses sceaux, onguens, fers de toute maniere."

La falta de información sobre las intenciones de Rombouts a la hora de la realización del cuadro es lo que nos lleva a dudar si el texto sería una interpretación libre del grabador o si realmente se conocía en el momento el carácter crítico de la obra. La obra figura en los inventarios del Palacio Real Nuevo de Madrid de los años 1772 y 1794, pero no aparece en ninguno de los anteriores, aunque el primero haga referencia a El Pardo.

"(938) -Pardo- Otro quadro que contiene un cirujano o químico sacando una muela a un doliente con otras figuras original escuela flamenca."¹⁰⁴

Resulta interesante observar cómo a juicio del encargado de la realización del inventario, el "sacamuelas" no está siendo apreciado como un timador, sino como un "cirujano o químico". Esto resalta el valor científico de la figura a ojos de un habitante de la segunda mitad del siglo XVIII.

3.2.2 MÉDICOS.

Hemos hablado con anterioridad de la labor manual de los cirujanos frente a la de los médicos, y las diferentes formaciones a las que se veían sometidos. Ésta diferencia de manera de trabajar queda también, especialmente en el siglo XVI, reflejada en la forma de ser retratados. No son numerosas las pinturas relacionadas con médicos que se conserven a día de hoy en colecciones madrileñas y, en el caso de las dos que se conservan en el Museo del Prado, en ninguna de ellas aparece ninguno ejerciendo como tal. Estos dos retratos de tres cuartos presentan a los médicos como personajes relevantes socialmente – debido a la forma de vestir con la que se les representa. El más antiguo es el *Retrato de Pietro Manna, médico de Cremona*, pintado por Lucía Anguissola en 1557 y que sería enviado a España por el padre de ésta y finalmente pasaría a formar parte de la colección de Felipe II. En el óleo, ante todo, se resalta la vinculación del personaje con la medicina. Para ello coloca, en primer plano, la mano izquierda sosteniendo el bastón de Esculapio, símbolo médico por excelencia. Establece, mediante el uso de una única serpiente, un juego de palabras que ya aparece reflejado en el apellido de la familia, "Anguis sola"¹⁰⁵. Aunque los ánguidos no pertenecen a la familia de las serpientes, fue lógica la

¹⁰⁴ Inventario Real 1772. Antecámara de la Serenísima Infanta.

¹⁰⁵ HULL, Vida J. "The single serpent: family pride and female education in a portrait by Lucia Anguissola, a woman artist of the renaissance". Southeastern College Art Conference Review, 2011. En Web:

confusión durante siglos puesto que se trata de lagartos con las patas atrofiadas, algo que a simple vista haría pensar a cualquier observador que se trataba de una serpiente. Así mismo, refuerza su condición de hombre de alto nivel social la garnacha con la que va ataviado, propia de médicos y letrados de las diferentes cancillerías y consejos de estado y los libros sobre los que está apoyado.

Poco se sabe sin embargo con respecto al personaje. Durante largo tiempo se pensó que el retrato hacía referencia al médico Pietro María, tal y como recogió Vasari en sus *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1568). Sin embargo, la modificación en el nombre seguramente debió realizarse a la hora de la estampación o transcripción de la obra de Vasari, puesto que no solo no se conserva testimonio de ningún médico cremonés con tal nombre, sino que la efigie es la misma que la que aparece en una moneda de *Pietro Manna*¹⁰⁶.

“Una sorella della quale, chiamata Lucia, morendo ha lasciato di sé non minor fama che si sia quella di Sofonisba, mediante alcune pitture di sua mano, non men belle e pregiate che le già dette della sorella, come si può vede re in Cremona in un ritratto ch'ella fece del signor Pietro Maria, medico eccellente, ma molto più in un altro ritratto, fatto da questa virtuos a vergine, del duca di Sessa, da lei stato tanto ben contrafatto, che pare che non si possa far meglio, né fare che con maggior vivacità alcun ritratto rassomigli”

También se identificó, durante algún tiempo, el retrato con el abuelo materno de la pintora, Pietro Martire, a quien al haber sido descrito como *dottore* llevó a confusión de determinados investigadores – *dottore* en italiano no hace referencia únicamente a los médicos sino que es utilizado para referirse a alguien de cierto nivel de educación¹⁰⁷. Pietro Manna fue un reconocido médico y humanista del siglo XV en Cremona, quien trabajó como primer médico de Francesco II Sforza en Milán.

“Pietro Manna figlio di lui [Manna Cataldo], diverso dal sciepolo di Vittorino da Feltre, e lettore di umane lettere nel Ginnacio di Cremona nel secolo XV: egli fu archiatro e famigliare di Francesco II Sforza, ed ebbe a titolo d'onore (secondo altri di vendetta e di satira) due medaglie, ora esistenti nel Museo Settala di Milano. A lui il celebre Faloppio dedicò il suo libro delle osservazioni anatomiche, scritte, come egli dice, per soddisfare a un tanto uomo, meritevole d'ogni stima ed

<http://www.thefreelibrary.com/The+single+serpent%3A+family+pride+and+female+education+in+a+portrait...-a0275312520>. (Consultado el 2 de marzo de 2015).

¹⁰⁶ VASARI, Giorgio. *Vite de più eccellenti pittori scultori ed architetti* scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino. Florencia: 1772., p, 619. En web: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/v/vasari/le_vite_dei_piu_eccellenti_pittori_etc/pdf/le_vit_p.pdf. (Consultado el 2 de febrero 2015).

¹⁰⁷ FERINO PADGEN, Sylvia y KUSCHE, Maria. *Sofonisba Anguissola: a Renaissance woman*. Washington D.C: National Museum of Women in the Arts, 1995.

amore, padre, filosofo sapientissimo, medico di somma esperienza, e diligente e assido, botanico e anatomico, e per fama, e per età, e per costumi gravissimo.”¹⁰⁸

La descripción e imagen de una de esas medallas está recogida en *Museum Mazzuchellianum*. La efigie de Manna está colocada de perfil, no en tres cuartos como en la obra de Lucía Anguissola, y va acompañada de una descripción del personaje. Al contrario que en el cuadro no hay ninguna alusión

“Vi ha pure a’ di nostri in Cremona la Famiglia Manna, onde uscirono negle andati tempi parecchi insigni, e dotti Uomini, fra’ quali l’egregio Retore, e Gramatico Pietro, del quale fu figliolo Cataldo Medico, Padre del nostro Pietro Juniore, niente meno famoso Medico, e Filosofante. Di tutt’e due parla l’Arisio, i loro scritti noverando, ma del nostro Pietro altro non dice, salvo, ch’ei fece l’apresso sepolcrale epigrafe al Padre suo Cataldo, ed al Fratello Tomaso. [...] Ma non mi venne per anche fatto di rinvenire, se alcuna Opera et componesse; tuttavolta ebbesi mira bastantemente di conservarne la memoria con iscolpirlo in Medaglia, il cui diritto occupa il suo sembiante coll’iscrizione: PETRUS MANNA MEDICUS CREMON.; il rovescio por senz’alcuna parola mostra due uomini uno in faccia all’altro sedenti, uno in atto di disputare, l’altro d’udirelo, i quali rappresentano peravventura esso Manna, ed il Duca, dal che parrecce, che ricavar si potesse, con quanta familiarità con esso lui quel Sovrano trattasse.”¹⁰⁹

El óleo, de 96 cm. de alto por 76 cm. de ancho, es una de las dos obras que se conservan firmadas por Lucía Anguissola. La firma de la autora se encuentra en el brazo de la silla - "Lucía Anguissola Amilcaris F. Adolescens. F"- y en ella destaca el ser hija de Amilcaris, así como su condición de adolescente. La obra estaría colocada en la segunda mitad del XVII en la Pieza interior triangulada del Palacio Real Nuevo de Madrid en 1747.

“(383)- Un retrato de un varon con trage veneciano y en la mano derecha un baston con una culebra enroscada en el, de mano no conocida de vara y quarta de caida y vara de ancho quinientos rs.”

Según su inventario; en 1772 formaría parte de las pinturas del cuarto del Infante don Luis en el Palacio del Buen Retiro, y en él continuaría según el inventario de 1792. Este mismo cambio de un palacio a otro lo sufriría otra obra encargada de representar a un médico. El conocido como *Retrato de un médico*, de El Greco, sobre el que actualmente existen dudas sobre la verdadera profesión del retratado. Al contrario que en el caso del bastón de Esculapio de la obra de Anguissola, en esta no hay ningún elemento en la obra que pueda apoyar directamente esta afirmación. La descripción dada de la obra en el inventario del Palacio de Madrid de 1700

¹⁰⁸ROBOLOTTI, Francesco. *Storia e statistica economico-medica dell'ospedale maggiore di Cremona*. Cremona: Vescoville Feraboli, Cremona, 1851. Libro III, p. 137.

¹⁰⁹ GAETANI, Pietro Antonio y MEI, Cosimo Maria. *Museum Mazzuchellianum, seu Numismata virorum doctrina praestantium, quae apud Jo. Mariam comitem Mazzuchellum Brixiae servantur, a Petro Antonio de comitibus Gaetanis Brixiano presbytero, et patritio Romano. Edita atque illustrata. Accedit versio italica studio equitis Cosimi Mei elaborata*. Venezia: Imprenta Antonii Zatta, 1761-1763. Tomo I, p. 383-388.

especifica que esta se encontraba en la "Pieza que cae al Parque a la entrada de la galería del Cierzo", pero sin embargo no detalla los componentes del cuadro.

"182 - Item, otra de vara y quarta de alto y vara de largo; de un médico, de mano del Griego; tasada en ochenta doblones.

Por el contrario, algo más detallada es la mención en el inventario de 1747 donde no se recoge la posible profesión del personaje.

"(62)- Un retrato de un garnacha con gorguera y un libro sobre una mesa en que tiene puesta la mano izquierda original de Domenico Greco de vara y quarta de largo y una de ancho = en dos mil rs."

El óleo, pintado sobre un lienzo de 96 cm. de alto por 82,3 cm. de ancho entre 1582 y 1585, representa a un hombre de tres cuartos, con la mano izquierda sobre un grueso tomo sobre el que parece estar reflexionando. El volumen, ininteligible, no nos permite aclarar cual es la materia de estudio, pero se ha atribuido su condición a la de médico por llevar en el dedo pulgar, de esta misma mano, un anillo. Esto estaba asociado a los médicos galenos y quedaría descrito por Quevedo, ya en el siglo siguiente, como característica propia de tal oficio. Sin embargo éste debe estar haciendo referencia más a un estereotipo del siglo anterior que propiamente a la forma de vestir de sus contemporáneos¹¹⁰.

"Si quieres ser famoso médico, lo primero linda mula, sortijón de esmeralda en el pulgar, guantes doblados, ropilla larga y en verano sombrero de tafetán; y en teniendo esto, aunque no hayas visto libro, curas y eres doctor; y si andas a pie, aunque seas Galeno, eres platicante."¹¹¹

La identificación del personaje es otro de los problemas relativos a la obra. No se puede confirmar cual es la identidad del retratado, pero entre los personajes más barajados se encuentran Luis Mercado (médico de la Real Cámara de Felipe II y Felipe III y tratadista) y Rodrigo de la Fuente (famoso médico toledano, vecino de El Greco y con conexiones en la Corte)¹¹². Este último es descrito por Cervantes en su obra *La ilustre fregona* como "el médico

¹¹⁰ MARTÍNEZ BOGO, Enrique. *Retórica y agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2009, p.141.

¹¹¹ QUEVEDO, Francisco. *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, 1772. En Web: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-de-todas-las-cosas-y-otras-muchas-mas--0/html/ffc59364-82b1-11df-acc7-002185ce6064_9.htm. (Consultado el 14 febrero 2015).

¹¹² ZAPATERO BALLESTEROS, Emilio. "Sobre el personaje representado por «El Greco» en su «retrato de un médico»". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid: CSIC, 1951. Nº 17, P. 75-84; GARCÍA-CONDE GÓMEZ, Francisco J. *La estimación social del medico en relación con su eficacia*. Madrid: Real Academia Nacional Medicina, 1994; LÓPEZ PIÑERO, José María et al. *Medica Hispanica, 1475-1955*. Valencia: Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia, 1987-1997. Volumen 1, p. 139-147 y volumen 2, p.170-175; RIERA, Juan. *Vida y obra de Luis Mercado*. Salamanca: Seminario de Historia de la Medicina Española, 1968;

más famoso de Toledo”¹¹³. Por otro lado, los libros sobre los que tiene la mano izquierda posada el retratado podrían hacer referencia a los tratados médicos escritos por Luis Mercado, entre los que se encontraron algunos relevantes para el momento, o a los que utilizaba para impartir clase.

Estos dos retratos son de las pocas obras que conservamos al óleo en donde aparecen reflejados algunos de los que fueron los médicos más relevantes de su época. No tenemos apenas testimonio de estas figuras, ni en los siglos anteriores al XVIII, ni en la segunda mitad de ese mismo siglo. Contrasta esto con las numerosas listas que se conservan en el Archivo del Palacio Real de Madrid, en donde aparecen recogidos los integrantes de las plantillas de médicos y cirujanos al servicio de la casa real¹¹⁴.

3.2.3 OTRAS OBRAS RELACIONADAS.

Por otro lado la representación de enfermedades en la pintura ha sido un tema repetido desde tiempos antiguos, bien fuese debido a la vinculación con determinadas parábolas religiosas, en donde se hablaba de la curación de los enfermos, partos y enfermedades determinadas, o bien debido a la representación de conocidos personajes que sufrían enfermedades varias. Este último tipo de personajes fueron muy bien captados en los óleos de Velázquez, Carreño de Miranda, José de Ribera¹¹⁵ en donde enanos, mujeres barbudas y un posible caso de la enfermedad de Prader Willi (Eugenia Martínez, conocida como “La Monstrua”) convivirían en las pinturas. Sin embargo, este tipo de obras no buscaba tanto reflejar la enfermedad en sí como destacar lo curioso y magnífico de estos personajes, condición por la que precisamente muchos de ellos se encontraban en la Corte. Igualmente, aparece como tema secundario el cuadro con la *Fachada hospital General de Atocha*¹¹⁶ (FIG.3), obra que hasta hace unos años se encontraba en el castillo de Manzanares el Real y que con anterioridad se había encontrado emplazado en la capilla del Hospital General. Con la transformación de éste último en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, perdió su ubicación original. En esta obra, la principal atención está centrada en la procesión que sale del edificio, más que en el hospital en sí, algo que el texto al pie de la propia obra se encarga de destacar.

¹¹³ ASTRANA MARÍN, Luis. Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra: con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de época. Madrid: Instituto Editorial Reus, 1951. Volumen 3, p. 587.

¹¹⁴ No se tiene constancia en la actualidad de ningún retrato en el que aparezca retratado ninguno de los médicos, cirujanos o boticarios que estuvieron al servicio de Carlos III o Carlos IV. Sin embargo, en el Archivo General de Palacio conserva en varias de sus secciones gran cantidad de nombres. En el caso de Carlos III se reparte la documentación entre varias secciones. Para la segunda mitad del siglo XVIII se encuentran estos documentos en: Expedientes, Leg. 507; Personal, Leg. 279, 507,134; Cámara, Leg. 167, 194, 207, 280. En Carlos IV: Cámara 7-12

¹¹⁵ Ribera centró su atención en el estudio de la anatomía humana grabando cinco láminas al aguafuerte estampadas en 1622 con intención de formar parte del atlas de anatomía artística de Escuela de principios de la pintura, de la que habla Palomino en El museo pictórico y escala óptica.

¹¹⁶ GARCÍA BARRERO, Pedro R. *El Hospital General de Madrid. CDXXV años de historia*. En web: <http://www.pedrogarciabarreno.es/4.%20Escritos%20varios/Sobre%20Hospitales/Hosp%20Gral%20Madrid/HistoriaHospGralMad.pdf>.

"Procesión general que hace esta imperial y coronada Villa de Madrid todos los años el día de la Candelaria a Nuestra Señora de Madrid. Tuvo principio en el año 1582, que fue hallada en Madrid esta Santa Imagen, estando el Hospital donde está el convento de dominicas de Santa Catalina de Sena. Desde allí iba al Convento de San Felipe hasta que se pasó el Hospital a este sitio, y así se mudó la procesión a Nuestra Señora de Atocha. Hizo este cuadro el año 1643 siendo protectores de este santo hospital los señores Joseph Gonzalez y don Antonio de Contratas de consejo y cámara de su magestad y administrador el doctor Juan Nabarro"

Es, aunque secundaria, interesante esta representación del hospital ya desaparecido, brindándonos la oportunidad de ver, aunque de forma limitada, su ubicación en el entorno madrileño. La imagen nos muestra un hospital de dos pisos construido en ladrillo, con la entrada principal en el primer piso, a la que se accede mediante una escalera doble. El emplazamiento de este es junto a la colina donde, hoy en día, se encuentra el observatorio construido por Juan de Villanueva en el siglo XVIII. Poco más nos transmite el cuadro a nivel hospitalario o científico, en donde la mayoría del espacio queda ocupado por la ya comentada procesión. Tampoco se conservan imágenes en las que se representen el interior, ni de este, ni de otros establecimientos hospitalarios antes del siglo XIX, aunque sí que contamos con los planos realizados para la construcción de alguno de ellos, en especial para el Hospital General de Madrid.

3.3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS.

Durante el siglo XVII la Física en España, y por ende en Madrid, se limitó a jugar un papel plenamente secundario con respecto al escaso desarrollo de otras ciencias¹¹⁷. El decaimiento general ideológico del país y el miedo constante a la intrusión de otras doctrinas a través de cualquier disciplina intervino a la hora de mantenerse alejado de los avances provenientes de otros países como Francia o Inglaterra¹¹⁸. La introducción en las últimas décadas del siglo de la iatromecánica¹¹⁹ supuso un paso intermedio entre los saberes previamente establecidos y la Ilustración. Este campo, que parecería más bien que tendría que haber sido introducido por médicos, fue desarrollado por los físico-matemáticos Juan Bautista Corachan y Tomás Vicente

¹¹⁷ ASÚA, Miguel de. *Science in the Vanished Arcadia: Knowledge of Nature in the Jesuit Missions of Paraguay and Río de la Plata*. Leiden; Boston: Brill, 2014.; J CALAMA RODRIGUEZ, José María; BERGASA, Javier et. alt.. *El Escorial: Historia, Arte, Ciencia y Matemáticas*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 2011; ROMO SANTOS, M^a Concepción. "Fundación de la Academia de Matemáticas de Madrid por Felipe II". *Contribuciones matemáticas: libro homenaje al profesor D. Joaquín Arregui Fernández*. Madrid: Editorial Complutense, 2000, p. 265-274; DOU, Albert, S.J. "Matemáticos españoles jesuitas de los siglos 16 y 17.". *Archivum Historicum Societatis Iesu*. Roma: 1997. N°132, p. 301-321.

¹¹⁸ TEN, Antonio E. (1991), p. 55.

¹¹⁹ También conocida como iatrofísica es el "sistema que interpretó las funciones orgánicas y las enfermedades como movimientos, apoyándose principalmente en la mecánica de Galileo, tal como había sido aplicada a los procesos biológicos por el italiano BORELLI, Giovanni Alfonso. *De motu animalium* (1680-1681). Roma: Imprenta Angeli Bernabó. 1680, p. 365. En Web: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k512312>. (Consultado en junio 2015).

Tosca, ambos valencianos, y se limitó principalmente a esa región sin influir de forma notable en el resto de la Península.

Con la llegada de los Borbones, sin embargo, se buscó un cierto avance de este campo aunque se canalizó por la vía militar¹²⁰. Para ello se llevó a cabo un desarrollo de las estructuras utilitarias con la intención de desarrollar un campo que pudiese serle de utilidad al ejército. La utilización de las matemáticas, la física, la trigonometría, etc. se aplicarían a la mejora de los instrumentos militares y métodos de combate. Sin embargo no sería hasta la segunda mitad del XVIII, y dejando a un lado la figura de Jorge Juan, cuando se pueda considerar que este campo contase con algún tipo de éxito, más aun si lo comparamos con lo que se había venido desarrollando en otras monarquías europeas. En el resto de los centros de España, las matemáticas se imparten con carácter secundario en la Facultad de Artes, habitualmente formando parte de la cátedra de Física (Filosofía Natural). Esto contrastaba con los inicios del siglo XVI, cuando en los centros universitarios de Salamanca, Alcalá y Valladolid contarían con grandes docentes de matemáticas. Por desgracia, lo que inicialmente podría haber parecido un gran paso científico se quedó únicamente en eso, ya que dichos centros, al igual que sucedería con la mayoría de las instituciones españolas, no participaron de la apertura matemática del resto de Europa¹²¹.

3.3.1 LOS FILÓSOFOS Y LAS MATEMÁTICAS

Felipe II fundaría la Academia de Matemática que, aunque inicialmente dirigida a la formación específica en este campo de cosmógrafos, cartógrafos, ingenieros militares... pronto languidecería y acabaría siendo absorbida por el Colegio Imperial. Esto, junto con su línea de pensamiento científico, haría que los Jesuitas fuesen quienes, posiblemente, más desarrollarían la enseñanza matemática en la España del XVII. Posiblemente sea este abandono de dicha ciencia la que supuso una escasa producción artística relacionada con ella. Los campos de batallas no reflejan los avances científicos y tampoco conservamos retratos de las figuras más relevantes relacionadas con el tema. Únicamente conservamos cuadros en los que, los retratados, son matemáticos clásicos, pero que aparecen ataviados como si viviesen en el siglo XVI. Igualmente, no aparecen nunca representados como matemáticos, sino que en todos los casos se les ha hecho formar parte de conjuntos de filósofos, relegando su labor matemática a la de otros pensamientos. Algunos ejemplos de estas obras son el, ahora llamado, *Demócrito* (1630) y el *Arquímedes* (hacia 1630) de José de Ribera – ambos forman parte de la colección de

¹²⁰ CÁMARA MUÑOZ, Alicia. (Coordinadora). *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: CEEH, Ministerio de Defensa, 2005

¹²¹ DOU, Albert. "Las matemáticas en la España de los Austrias". *Estudios sobre Julio Rey Pastor (1888-1962)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1990, p.151-172.

filósofos pintados por el valenciano – o la obra *Dos filósofos*¹²² (1630-1649), atribuida a Pietro Beato. Las tres obras pertenecen a un mismo periodo artístico, el segundo cuarto del siglo XVII, y que habrían sido realizadas en Nápoles, foco de estudios filosóficos. No es únicamente este el denominador común. El tratamiento de los personajes como filósofos harapientos y la falta de vinculación entre el retratado y sus aportaciones científicas, impiden al espectador apreciar quienes fueron dichos retratados y cuales fueron sus contribuciones a la ciencia. Asimismo, la falta de rigor histórico, emplazando a los matemáticos clásicos en el Barroco, y la ausencia de cartelas explicativas o detalles que permitiesen una vinculación más o menos directa de los retratados diluyen toda intencionalidad de destacar la figura científica de los mismos. Hay, sin embargo, en todas las obras la presencia de grandes libros y hojas en las que están dibujadas diferentes demostraciones geométricas¹²³.

En el caso de los *Dos filósofos* (155 cm. de alto por 203 cm. de ancho) el número de dibujos haciendo referencia a la geometría es mayor que en el de los cuadros de Ribera. No solamente nos encontramos con los dos que tienen delante, sobre los que parecen estar trabajando, sino que otros asoman entre los papeles que tienen sobre la mesa, bajo la esfera armilar y en el suelo. Estos dibujos guardan una gran semejanza con los representados en las obras de Arquímedes, cuya difusión había comenzado en el siglo XVI y que en 1615 había sido desarrollada por Rivalentus en París¹²⁴. De ellos, guardan una gran similitud los representados en las páginas 24, 140 y 360, aunque ninguno de es una copia exacta de los mismos, por lo que bien puede ser que no se tratase exactamente de esa imagen la que el pintor había tomado como referencia o simplemente que al plasmarla no hiciese una copia fiel de la misma. La recopilación de los textos de Arquímedes (conocida como el *Codice Valla*) la había llevado a cabo, en el siglo IX, León de Tesalónica y en el siglo XV que habría buscado la recopilación de los saberes antiguos. Esta compilación llegaría en el siglo XII a la Corte normanda palermitana y de ahí pasaría a manos de los Hohenstaufen en donde, tras la desaparición de la casa a manos de Carlos I de Anjou en 1268, sería regalado, junto con el resto de la biblioteca a los papas. Tras pasar de mano en mano y estar un tiempo desaparecido llegaría a manos de Giorgio Valla en la última década del siglo XV. Este se ocuparía de la traducción de algunos de sus fragmentos al latín. A partir de este momento se realizaron numerosas copias del código a diferentes idiomas, lo que permitió su permanencia en el tiempo tras su desaparición en el XVI. El código *Moerbecke*, el código *Marcianus 305*, el código *Laurentiano 28*, los códigos de *París 2360* y *2362* y el código *Pio*

¹²² FINALDI, Gabriele. "Notas sobre dos obras napolitanas en el Prado: I. *Dos filósofos*, un cuadro de Pietro Beato". *Boletín del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 2012. Tomo XXX, núm. 48, p. 84-93.

¹²³ Algunas de las otras más relevantes para el campo de las matemáticas en la España de la época: BAGARRIS, Guillaume de Rascas de. *Libro de algebra en arithmetica y geometría*. NUNES, Pedro (traductor). Madrid: casa de los herederos d'Arnoldo Birckman, 1567; PACIOLI, Luca. *Suma de Arithmetica geometria, proporzioni, et proportionalita*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993.

¹²⁴ ARCHIMEDES y RIVALTUS, David. *Archimedis opera quae exstant, Archimedes*. París: Claudius Morellus 1615.

// 16 fueron el fruto del códice Valla que ha llegado hasta nuestros días¹²⁵. Son varias de estas copias las que llegaron a El Escorial y pasaron a formar parte de su biblioteca. Cualquiera de ellas pudo estar presente, no solo en la corte escorialense, sino en la napolitana de la época, permitiendo el acceso a los dibujos a los pintores de los distintos filósofos.

En el caso de los filósofos de Ribera los dibujos son mucho menos concluyentes. Ambos personajes han sido denominados como otros filósofos clásicos. *Demócrito* (125 cm. de alto por 81 cm. de ancho), reconocido como tal en la actualidad (el Museo del Prado aún sigue dudando de dicha identificación) por la sonrisa con la que generalmente se le representa al filósofo, había venido siendo tradicionalmente reconocido como Arquímedes hasta que Delphine Fitz Darby lo identificara, en 1962¹²⁶, como Demócrito. Esta filiación decidió ignorar el compás que porta en la mano, así como la hoja con los dibujos geométricos, a favor de la sonrisa del personaje. Por otro lado, *Arquímedes* (118 cm. de alto por 84 cm. de ancho) se identificó tanto con Esopo como con Aristóteles para, en esta ocasión, sí terminar favoreciendo las cualidades científicas del personaje. Curiosamente en ningún momento se ha establecido una relación entre este último con Euclides, conocido como el Padre de la Geometría, y con cuyo Teorema 5, Proposición 5 de su segundo libro, guarda una gran similitud uno de los dibujos presentes en el papel que el retratado lleva en su mano izquierda.

La posibilidad de que el *Demócrito* fuese un encargo a Ribera del III Duque de Alcalá ha venido siendo barajada por los historiadores. Este, había pasado de Sevilla, a Madrid, a Sicilia, para llegar a establecerse en Nápoles como virrey, en sustitución del Duque de Alba, en la fecha de la realización de la obra. El interés de éste por la ciencia queda patente en su biblioteca y en la colección de instrumentos científicos presentes en sus inventarios¹²⁷. De ser él el comitente de la obra, el compás que lleva el personaje en la mano no estaría en ella como mero elemento decorativo sino que, al igual que sucede con el dibujo del papel, tendría que tener una relación directa con el personaje. Se conserva testimonio en varios inventarios de filósofos de Ribera con un compás¹²⁸, por lo que la asociación entre estos y los compases no debía ser algo gratuito. Demócrito¹²⁹ escribió gran número de obras que no han llegado hasta nuestros días entre las que se encontraban numerosos tratados sobre geometría. A pesar de no conservar ninguno de estos tratados han llegado a nuestros días dos teoremas que formarían parte de ellos: "El volumen de

¹²⁵ MONTESINOS, José Luis. *Los manuscritos griegos de Arquímedes en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial*. Symposium Arquímedes. Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, Congreso de la Real Sociedad Matemática Española, Max-Planck-Inst. für Wissenschaftsgeschichte, 2003. En Web: <https://www.mpiwg-berlin.mpg.de/Preprints/P239.PDF>. (Consultado el 10 marzo 2015).

¹²⁶ " FITZ DARBY, Delphine. "Ribera and the Wise Men". *The Art Bulletin*. Nueva York: Official Publication of the College Art Association, 1962. Nº 44, p. 279-307.

¹²⁷ URQUÍZAR HERRERA, Antonio. *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2007. P.127

¹²⁸ *Ribera, 1591-1652: 23 julio - 5 septiembre*, Catálogo exposición. Guipúzcoa: Sala de Exposiciones de Kutxa, Caja Gipuzkoa San Sebastián, Fundación Social y Cultural Kutxa, Obra Social de la Caja Gipuzkoa, 1993, p. 104.

¹²⁹ LAERCIO, Diógenes. *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*. Madrid: Luis Navarro, 1887. Libro IX, Tomo II, p. 190-198. En Web: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12140528718935940987213/index.htm>. (Consultado el 9 de marzo 2015).

un cono es igual a un tercio del volumen de un cilindro de igual base y altura" y "El volumen de una pirámide es un tercio del volumen del prisma de igual base y altura". Aun así, por lo que principalmente ha pasado a la historia ha sido debido a su Teoría atómica. Sin embargo ninguno de estos tres aportes parecería producir una imagen como la que se encuentra reflejada en la hoja que tiene en la mano.

Nada hace referencia en el inventario de 1700 de El Escorial a los atributos de ninguno de los filósofos de Ribera, que sin embargo sí que debieron connotar la atribución de cada uno de ellos inicialmente. Tampoco se hace referencia a los dibujos ni a los filósofos que encarnaban cada uno de los cuadros, algo que destaca considerando que no había pasado ni tres cuartos de siglo de su realización.

“cinco pinturas las tres de tres varas de alto y vara de ancho poco más, y los otros dos de vara y media de alto y vara y quarta de ancho, con sus marcos dorados y lisos en que están pintados diferentes filósofos de mano de Joseph de Rivera, tasado cada uno a cien ducados y todos en quinientos ducados.”

Por otro lado tenemos la descripción dada por Fray Andrés Ximénez en 1764, en la que se sitúan los cuadros en la primera sala de los aposentos reales.

“Además de los Quadros devotos, se ven repartidos en ella cinco Originales de Joseph de Rivera, que representan otros tantos Héroes de las Ciencias y Artes: Euclides, y Arquímedes, con Globo y compás en la mano, como en acción de contemplar sus delicadas demostraciones”¹³⁰

El Escorial, y su biblioteca, había sido uno de los centros científicos de la corona en el XVII, y por ello la colocación de estas obras allí dotaban a los personajes en ellas retratadas de un significado completo. La pérdida de la información presente en las obras redujo a estas a la consideración de todos los protagonistas a filósofos.

3.4 ASTRONOMÍA Y GEOGRAFÍA.

Los planteamientos sobre la Astronomía en la España de los siglos XVI y XVII se veían focalizados en el estudio de la Cosmografía. La diferencia establecida entre la Astronomía y la Cosmografía se centra en que, mientras la segunda focaliza su campo de estudio en la descripción del mundo a través de la astronomía, la primera hace un estudio general de los cuerpos celestes del universo, centrándose en sus movimientos y los fenómenos que ellos generan. Este desarrollo, paralelo al que se estaba llevando a cabo en el resto de países europeos, llevó a España mantenerse al margen de los grandes avances astronómicos de la

¹³⁰ XIMÉNEZ, Andrés. Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnífico templo, panteón y palacio. Madrid: Imprenta de Antonio Marín, 1764, p.170.

época. Figuras como Nicolás Copérnico (1473-1543), Johannes Kepler (1571-1630) y Galileo Galilei (1564-1642) se enfrentarían al poder eclesiástico para poder desarrollar sus teorías sobre la posición de los astros en el universo. El primero, basándose en la teoría ptolomeica, reflejaría en su obra *De revolutionibus orbium coelestium* (1507-1532) la teoría heliocéntrica, por la cual los planetas giran en torno al sol. Por su parte, Kepler, en su *Astronomía Nova* (1609) convertiría al sol en el centro del movimiento de los planetas modificando las órbitas de estos de circulares a elípticas y dotando a cada uno de ellos de un movimiento propio. Por último, Galileo, sería el primero en utilizar el telescopio como instrumento astronómico, permitiéndole ver los relieves de la superficie lunar, cuerpos celestes que no habían sido vistos hasta el momento a simple vista, cuatro satélites de Júpiter, las fases de Venus y las manchas solares.

Ya en la segunda mitad del XVII, el puesto relevante en las investigaciones astronómicas pasaría a estar en manos de ingleses y franceses, quienes focalizarían sus estudios a través del Observatorio de Greenwich y la Academia de las Ciencias y el Observatorio de París. Surgiría en Inglaterra la figura de Isaac Newton (1642-1727), quien destacaría el movimiento planetario en torno al Sol, como consecuencia de la fuerza de gravedad.

Si bien es cierto que en España no contamos con ninguna figura relevante en este campo, y que la Inquisición haría su parte en la limitación de la difusión de los avances europeos en la materia, personajes como Juan de Caramuel, Vicente Mut, José Zaragoza, Tomás Vicente Tosca o Juan Bautista Corachán fueron algunos de los que sostuvieron investigaciones más punteras en él. Estos avances vieron la luz mediante la difusión y colaboración de estos astrónomos con entidades como la Academia de Matemáticas y el Colegio Imperial de Madrid, la Casa de Contratación y el Colegio de San Telmo de Sevilla, la Universidad de Salamanca y la Corte¹³¹. El Escorial fue, en vida de Felipe II, uno de los puntos centrales de conocimiento astronómico dentro de la Corte¹³². En su biblioteca se albergaron gran número de libros y artefactos relacionados con el tema, aunque era la astrología la que había venido siendo de mayor interés gracias a sus horóscopos y los efectos que los movimientos de los astros causaban en los hombres.

3.4.1 FRAY MARTÍN DE LA VERA.

Es precisamente aquí, en el monasterio, donde uno de sus priores dedicaría parte de su conocimiento al estudio de los astros. De él, Fray Martín de la Vera¹³³, conserva Patrimonio Nacional dos retratos del siglo XVII y una copia del XVIII, en los que no se destaca su condición

¹³¹ FERNÁNDEZ PÉREZ, Iván. *Aproximación histórica al desarrollo de la astronomía en España*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2010, p. 34-39.

¹³² PEREZ DE TUDELA GABALDÓN, Almudena. "Las colecciones científicas de Felipe II en El Escorial". *El Escorial: Historia, Arte, Ciencia y Matemáticas*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 2011, p. 275-290.

¹³³ MARTÍN MARTÍN, Teodoro. "Dos imágenes y una figura. Aproximación documental e icónica a fray Martín de la Vera, XV Prior de San Lorenzo del Escorial". *El Monasterio del Escorial y la pintura. Actas del Simposium 1/5-IX-2001*. 2001, p. 581-603.

de astrónomo, sino que se le da relevancia a su posición eclesiástica. En los dos primeros, el personaje calmado, sentado en tres cuartos en una silla monacal y mirando hacia el lado contrario, nos aparece representado dentro de su celda y al fondo de la obra se deja entrever una ventana con árboles. Por el contrario en la obra del XVIII, que ha sido atribuida a Antonio Ponz, la ventana y la silla desaparecen a favor de un libro que aparece colocado bajo su mano izquierda, resaltando el carácter escritor del retratado, y la postura del personaje aparece cambiada, girando su cuerpo hacia el lado contrario. Las tres obras tienen en común la presencia de un papel en la mano del fraile, alusión a su intelectualidad y que sirve, a las dos primeras, para recoger la fecha de realización de las obras, 1635. Las dos obras del XVII tienen las mismas medidas, 97 cm. de alto por 73 cm. de ancho, mientras que la del XVIII es algo mayor, 104 cm. de alto por 84 cm. de ancho. Si bien el mayor reconocimiento de este personaje se debió a su puesto como prior de San Lorenzo de El Escorial, no hay que olvidar que su dedicación no fue exclusivamente centrada al ámbito religioso. La realización de la obra, hoy desaparecida, *Exégesis, seu explicatio thoricarum planetarum eorumque practica atque organica demonstratio*, es comentada por Martín Fernández Navarrete en su *Biblioteca Marítima Española*, alabando la labor realizada para facilitar a los lectores la comprensión de los movimientos de los astros y su interpretación.

“Un códice en folio mayor, muy bien escrito, trazados de colores todos los círculos, con buenos márgenes y bien encuadernado. Hay otro tomo algo mayor con cuatro círculos movibles de carton sobre tabla, y reglas para saber las horas de los movimientos de los astros y sus respectivas situaciones. En su dedicatoria á D. Gaspar de Guzman, conde de Olivares, duque de S. Lúcar, dice que hay muchos inclinados á saber la astrología, pero los retrae la dificultad de su estudio, y el no ser de pane lucrando, ni proporcionar canongía ó priorato, ni garnacha ó encomienda, porque no han llegado á gustar el cebo y manjar del alma, que consiste en las ciencias y obras del entendimiento: que para allanar aquella dificultad, en que tanta parte tenían los cálculos aritméticos, se inventaron las tablas y esferas, los globos, astrolabios y otros instrumentos: y estos que se han hecho de papel ó cartón en forma de ruedas movibles, con que se pueden sacar los movimientos de los planetas (...)”¹³⁴

Según este mismo autor, la obra no fue inicialmente impresa y estando ya mayor Fray Martín se la dedicaría al Conde Duque para que le hiciese un hueco con su librería y “al fin sería más fácil imprimirlo”. No hay constancia de que se consiguiera imprimir la obra en ningún momento y difundir así los conocimientos científicos que ella comprendía.

3.4.2 LA REPRESENTACIÓN DE LOS ASTROS.

Este interés por la representación de los astros haría, al igual que sucedería con las ciencias naturales, la temática fuese utilizada en otras obras a modo decorativo-informativo. Así

¹³⁴ FERNÁNDEZ NAVARRETE, Martín. *Biblioteca Marítima Española*. Madrid: Viuda de Calero, Madrid, 1851. Tomo II, p. 479-480.

nos encontramos con multitud de representaciones de constelaciones que forman parte de pinturas al fresco en numerosas bóvedas. Entre los casos madrileños, quizás sea uno de los ejemplos más significativos la del antiguo salón de embajadores del Palacio del Buen Retiro, hoy en día sala de lectura de la biblioteca del Museo del Prado, en donde aparecen representadas las constelaciones de Pegaso, Apus, Géminis, Argos, Tauro, Leo, Draco, Crater, Osa Mayor y Serpens. Sin embargo, dentro de estas obras con alusiones astronómicas y astrológicas, seguramente sea el caso más curioso el de *Saturno devorando a un hijo* de Pedro Pablo Rubens¹³⁵. Mientras la temática principal de la obra refleja al dios devorando a uno de sus hijos, para evitar así la profecía que decía que uno de ellos le arrebataría el trono, en la parte superior de la obra podemos observar lo que, a primera vista, parece una estrella triple. No es esto lo que Rubens pretendía representar, sino la observación que en 1610 realizaría por primera vez Galileo Galilei de los anillos de Saturno.

“Questo è, che la stella di Saturno non è una sola, ma un composto di 3, le quali quasi si toccano, nè mai tra di loro si muovono o mutano; et sono poste in fila secondo la lunghezza del zodiaco, essendo quella di mezzo circa 3 volte maggiore delle altre 2 laterali: et stanno situate in questa forma oOo, sì come quanto prima farò vedere a loro A.ze, essendo in questo autunno per haver bellissima comodità di osservare le cose celesti con i pianeti tutti sopra l'orizzonte.”¹³⁶

Como bien indica el texto, la primera interpretación dada por el astrónomo de los anillos de Saturno sería la de tres estrellas, una a lado de la otra casi tocándose. Distintas observaciones realizadas al planeta en distintas épocas le llevaron a pensar que se tratase de una especie de asas que variaban en tamaño, ya que en función de su emplazamiento con respecto a la Tierra los anillos eran más o menos visibles. Galileo moriría sin saber que Saturno se encontraba rodeado por un anillo, debido a que la resolución de la lente del telescopio que él utilizaba no le permitía tener mayor definición, y no sería hasta 1655 cuando Christian Huygens aclararía que se trataba de este. El óleo de Rubens sería realizado, precisamente, en estos años entre el descubrimiento de Galileo y la aclaración de Huygens, por lo que le llevó a pintar lo que en ese momento era un descubrimiento científico relativamente actual. Como integrante del conjunto de obras para la Torre de la Parada para el Palacio de El Pardo, la obra constituía una de las *Metamorfosis* de Ovidio y sería realizada entre 1636-1638. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVIII la obra aparece en el inventario de 1772 con el número 1004 de catálogo y formando

¹³⁵ El tema ha sido tratado por numerosos investigadores y ha llegado a aparecer hasta en la prensa, con motivo del “Año internacional de la astronomía” en el 2009, en un artículo de Monserrat Villar, en *El País*. J. R. Marcaida también trató el tema recientemente, en la conferencia dada en el Museo del Prado el 15 de febrero del 2014. En Web: <https://www.museodelprado.es/pradomedia/multimedia/emla-historia-natural-y-sus-imagenes-en-la-epoca-de-rubensem/> (Consultado el 06 junio 2014)

¹³⁶ GALILEI, Galileo. *Le opere di Galileo Galilei : edizione nazionale sotto gli auspicii di sua maesta il re d'Italia*. Florencia: G. Barbera, 1900. Volumen 10 En Web: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k94909c.r=Le+opere+di+Galileo+Galilei+volume+X.langES> (Consultado el 5 de marzo 2015).

parte de las obras expuestas en la antecámara de la princesa del Palacio Real Nuevo de Madrid. En el siguiente inventario, 1794, se localiza su ubicación en la antecámara del cuarto de la reina del mismo palacio.

3.4.3 REPRESENTANDO GEÓGRAFOS, NO SOLO SUS MAPAS.

En lo relativo a la Geografía y Cartografía, al igual que había sucedido con las demás ciencias, la renovación llegaría a España en el siglo XVIII. Los primeros pasos para la formación teórica y práctica de los futuros marinos comenzaría en Sevilla con la creación del Real colegio-seminario San Telmo (1681). A raíz de la entrada del nuevo siglo se crearían la Escuela de Guardias Marinas de Cádiz (1717), el Real Seminario de Nobles de Madrid (1725) y la Real Academia Militar de Matemáticas de Barcelona (1736) con la intención de dar una formación oficial y completa a los marinos y demás militares españoles. Jorge Juan destacó la falta de grabadores especializados en el tema, puesto que se había centralizado en el XVII la labor en los Países Bajos, y tras la independencia de estos no se había vuelto a suplir. A esto contribuía el interés principal de la corona en la creación de cartografías de los nuevos territorios americanos, que se recolectaban en la Casa de Contratación sevillana donde se guardaban celosamente para evitar que cayesen en manos externas a los intereses comerciales y militares españoles. Felipe II ordenó la realización de detallado mapa de España, del que no se tiene noticia de si llegó a finalizarse o no debido a la muerte de los dos encargados de su realización¹³⁷. Los pocos mapas que se conservan de la Península de esa época son de calidad variable debido a que eran encargados a las autoridades locales lo que suponía una falta de unificación cartográfica entre ellos. Precisamente de mitad de este siglo conservamos el que quizás sea uno de los mapas de la capital realizados con mayor detalle, el *Mapa de Madrid* realizado por Pedro Texeira (1656). Para ello, utilizó veinte hojas en las que representó la ciudad mediante la plasmación no solo de sus calles y manzanas, sino también de sus edificios.

Fue a este mismo a quien se le encargó la realización de una gran obra de cartografía náutica, hoy desaparecida, pero del que sin embargo si que se conserva, en la Biblioteca Nacional, un manuscrito denominado *Descripción de las costas y puertos de España*, realizado en el segundo cuarto del siglo XVII. El resto de las grandes cartografías realizadas en este momento provenían del resto de Europa. Las cartas náuticas fueron sufriendo variaciones a lo largo del XVII, influidas por diversos avances entre los que se encontraba la reinterpretación del geomagnetismo. Tradicionalmente se había observado la desviación de las agujas de marear en determinados puntos del planeta pero no se conseguía dar con la razón de dicho cambio. El análisis empírico del magnetismo terrestre generaba multitud de hipótesis sobre el motivo de dicha variación, algo que llevó a la publicación, por parte de Halley, en 1702 de la *World Chart*, en la que recogía gran cantidad de datos estadísticos con los que realizó sus propias cartas

¹³⁷ LÍTER, Carmen; HERRERO, Ana y SANCHÍS, Francisca. *La geografía entre los siglos XVI y XVII*. Madrid: Ediciones AKAL, 1996.

magnéticas. Estas unían puntos de declinación magnética, lo que ayudaría a la determinación de los rumbos reales cuando se utilizasen agujas de marear. En Mallorca se encontraron, desde el siglo XIV hasta el XVII, algunas de las mayores familias dedicadas a la cartografía, los Dulcert, Cresques, Oliva, Prunes y Martínez, cuya realización de cartas náuticas aportaron un conocimiento inestimable del Mediterráneo¹³⁸. Sin embargo, este tipo de tradición no se desarrolló en ninguno otro punto peninsular.

Es este interés por la geografía y la curiosidad despertada por los nuevos territorios el que quedó plasmado en las obras de Adriaen van Stalpent, *Las Ciencias y las Artes* y *El geógrafo y el naturalista*, ambas en el Museo del Prado y provenientes de la Colección real. En ellas, se puede observar un despliegue de mapas y cartas náuticas junto con la presencia de un globo celeste sobre una de las mesas. Mientras éstas son observadas por tres personajes en el lado contrario de la mesa – ésta está dividida en diagonal ocupando la mitad derecha la geografía y la izquierda el estudio de las ciencias naturales– hay otros tres estudiando los especímenes correlativos que igualan la composición. Las obras, forman parte de la tradicional pintura de gabinetes flamenca, en donde aparecen recogidas las diversas colecciones recopiladas en la época¹³⁹. Ambas, de escuela flamenca, están realizadas sobre tabla y pintadas al óleo. *Las ciencias y las Artes* (89,9 cm. de alto por 117 cm. de ancho) se realizaría primeramente y está datada hacia mitad del siglo XVII, mientras que la segunda, claramente una copia del sector inferior derecho de la primera, estaría realizada hacia finales del siglo XVII o principios del XVIII. Ambas obras concentran la actividad científico social que se llevaba a cabo en los gabinetes de los siglos XVI y principalmente XVII. La mezcla de instrumentos científicos con especímenes, principalmente de malacología pero también de otras ramas de la biología, contrasta con la temática de los cuadros expuestos en el muro del fondo y las esculturas diseminadas por la estancia. Es este componente menos científico el que desaparece en *El geógrafo y el naturalista* (40 cm. de alto por 41 cm. de ancho) al centrarse el tema principal de la obra en un sector del cuadro inicial en el que no aparece ningún elemento externo a los elementos que dan título al cuadro.

Es en la obra inicial donde se mezclan mayor número de elementos, tanto del terreno científico como del artístico. Las paredes aparecen forradas con cuadros de temática variada, pero que en ningún caso alude a nada relacionado con la Ciencia. Igualmente podemos ver esculturas de diferentes materiales distribuidas por la habitación, en donde también se observan una serie de instrumentos musicales. Sobre la otra mesa central que compone la sala, en la parte central izquierda, aparece representado *perpetuum mobile*¹⁴⁰ inventado por Cornelius van Drebbel, ingeniero holandés que trabajó para el rey Jaime I de Inglaterra, en 1610. La búsqueda del movimiento permanente sin necesidad de intervención humana era uno de los planteamientos

¹³⁸ CEREZO MARTÍNEZ, Ricardo. *La cartografía náutica española en los siglos XIV, XV y XVI*. Madrid: CSIC, 1994.

¹³⁹ DÍAZ PADRÓN, Matías y ROYO-VILLANOVA, Mercedes. *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Madrid: Museo del Prado, 1992.

¹⁴⁰ DRICKS, Henry. *Perpetuum Mobile: Or, A History of the Search for Self-motive Power from the 13th to the 19th Century*, E. & F.N. Londres: Spon, 1870, p. 10-11.

más perseguidos y por ello, la realización de cualquier instrumento así suponía un motivo de curiosidad. Poco más se conserva en la estancia relacionado con la ciencia. En la pared, la única alusión a este campo es un hocico de pez sierra en el lado izquierdo de la chimenea y, sobre la repisa de esta, tres caracolas y un trozo de coral rojo.

Apenas existen diferencias entre la parte común a ambas obras. Al margen de la utilización de una pincelada más fina en la segunda, los únicos detalles que difieren son la iluminación de la pata derecha del globo celeste y la barba y el bigote de los dos geógrafos del segundo plano. Por lo demás la obra es una copia exacta de la anterior, en donde no desaparecen ni los pies del criado que está entrando por la puerta, ni la esquina del cuadro que están observando los dos personajes del centro de la habitación. Todos los elementos que configuran el gabinete conducen al desarrollo en el espectador de la misma curiosidad que habrían de tener los personajes que están componiendo la escena. David Teniers, Jan Brueghel y Frans Francken el Joven serían los principales desarrolladores de este tipo de escenas en donde se aunaban tanto la colección como la curiosidad suscitada por la misma.

3.5 BIOLOGÍA.

El desarrollo de los gabinetes de curiosidades¹⁴¹ en la Europa del siglo XVI y XVII supondría un cambio en el concepto social de admiración de determinadas obras de arte y animales. Felipe II prestó atención, no solo a la recopilación de objetos científicos, sino también a aquellos elementos que prestaban mayor atención al estudio de las ciencias naturales. Esta compilación no fue, sin embargo, algo que se limitase únicamente al gabinete científico o cámara de las maravillas. La utilización de sus jardines como terreno para la aclimatación de plantas y animales americanas fue uno de los avances que permitió el aumento del interés científico en su Corte, algo que no se volvería a manifestar entre los monarcas de una manera evidente hasta Carlos III. Esta nueva visión, según F. Checa y M. Morán, establecería diferencias a la hora de su interpretación en los diferentes siglos.

“El valor científico que asumían las cámaras de maravillas como lugar de encuentro de los naturalia y los artificialia, y, por lo tanto, el compendio del universo entero, era el nuevo rasgo que introducía el siglo XVI en el terreno del coleccionismo. Pero la distinta concepción de la ciencia y de la forma de acceder a ella que se formuló en el siglo XVII dio al traste con los supuestos teóricos sobre los que se cimentaban aquellos gabinetes y originó un nuevo tipo de coleccionismo”¹⁴²

¹⁴¹ Para el estudio del coleccionismo y las cámaras de maravillas dos de las obras de referencia son: José Miguel Morán Turina y Fernando CHECA, Fernando y MORÁN, Miguel. *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra, 1985; SCHLOSSER, Julius von (1988).

¹⁴²CHECA, Fernando y MORÁN, Miguel (1985), p. 179.

La era de las exploraciones abierta entonces por el avance de la técnica marinera (brújula, cartografía, y nuevos barcos) permitió conocer muchos pueblos desconocidos de los viajeros clásicos (fenicios, griegos y romanos), especialmente del Nuevo Mundo y Oceanía, de los cuales se reunió una amplia información física y cultural. Los gobiernos patrocinaron esta curiosidad privada, objeto de epistolarios entre gentes ilustradas (marinos, abogados, médicos, misioneros) elaborando cuestionarios sistemáticos sobre la Tierra y las nuevas sociedades, nombrando cronistas y cosmógrafos que reunieran estos datos dispersos desde mediados del siglo XVI, y creando un archivo oficial (Simancas, en tiempos de Felipe II) para esta amplia correspondencia establecida. El interés del gobierno cristiano (especialmente español y portugués) era religioso, tras recibir del papa el monopolio de la evangelización sobre estas nuevas tierras frente a otros pueblos europeos y de tipo práctico (para favorecer su control colonial), aunque se formaron museos privados de objetos exóticos “indianos”, se escribieron numerosos relatos de experiencias personales, especialmente entre misioneros, y hasta tratados sistemáticos sobre los pueblos nuevos, sus lenguas y sistemas de gobierno. Pero no todo se publicó entonces, ni había un programa para aprovechar estos numerosos datos reunidos sobre la diversidad humana para trazar una nueva historia humana que superase las creencias cristianas. Una comparación sistemática de las costumbres conocidas cuestionaría creencias profundas establecidas por la Biblia acerca de la historia del hombre en la tierra, su relación física mutua o con el resto de la naturaleza, y sus variadas costumbres políticas y religiosas. Se tardaría todavía un tiempo hasta que los nuevos datos pudiesen usarse libremente y contradecir las creencias previas, y hasta constituir con ellos una nueva ciencia del hombre. Particularmente en España, el papel unificador ejercido por el dogma católico para la justificación de su historia política durante ocho siglos de convivencia con los dominadores árabes, y la inmediata autorización papal para encargarse de la evangelización del Nuevo Mundo (cuyo descubrimiento en 1492 fue poco posterior a la conquista de Granada y el decreto de expulsión de los judíos), dificultaba que el conocimiento empírico de la variedad humana pudiera cuestionar las creencias que regían la vida común.

El descubrimiento de América supuso un replanteamiento del mundo, no solo porque se demostraba que la tierra era redonda, sino porque se pasaba de estar formada por tres a ser cuatro continentes, con el aumento de especies y nuevos territorios que esto conllevaba. Estos avances comenzaron a verse reflejados en la pintura y decoraciones con una intención, no meramente decorativa, sino también de difusión científica y como complemento al interés por el mundo natural que se estaba incrementando en estos siglos. En el caso holandés, además, se vieron potenciadas estas imágenes como método de difusión de los nuevos territorios comerciales en los que se estaban estableciendo a finales del XVI y principios del XVII¹⁴³. Sin embargo, en la mayoría de los casos, los pintores que difundieron las nuevas especies y territorios nunca habían estado en los mismos y, como mucho, se valían de imágenes difundidas por los escasos artistas que habían ido en alguna expedición. Por lo general, la gran mayoría de

¹⁴³ POSADA KUBISSA, Teresa. *Rubens, Brueghel, Lorena. El Paisaje Nórdico en el Prado*. Catálogo exposición. Madrid: Museo del Prado, 2012, p. 124.

las representaciones de animales no conocidos en Europa eran pintados por los contemporáneos basándose en aquellos grabados que científicos naturalistas como Gesner, Aldrovandi, o Kircher irían publicando a lo largo del XVI y XVII. Estos propios naturalistas publicaban imágenes de animales que nunca vieron y se limitaron a copiar o crear animales en base a la información que les facilitaban otras personas. Por ello, en multitud de obras se ven animales repetidos con los mismos errores e incluso aparecen de forma regular animales fantásticos. Entre 1551 y 1558 Gesner recogió en los cuatro volúmenes que componían su obra, *Historia animalium*, imágenes de cuadrúpedos vivíparos, cuadrúpedos ovíparos, aves y peces y años más tarde, en 1587, un quinto trabajo sobre serpientes. Sin embargo, entre estas imágenes y textos de intención científica, aparecen representados animales completamente fantásticos como el “monocerote”¹⁴⁴ o diversos animales marinos. Así mismo, el rinoceronte que refleja es el que, en 1515, había realizado Durero y que tendría una difusión casi inmediata entre los autores del momento. Aldrovandi, por su parte, realizó una obra mucho más cercana a lo que en la actualidad se podría considerar una enciclopedia de animales. Durante su vida escribió más de una decena de libros relacionados con el tema, aunque solamente tres se publicaron en vida del autor. Estas obras, mucho más minuciosas en cuanto a descripciones de las diferentes partes de los animales, acaparaban un interés por lo desconocido y, a su vez, aportaban una nueva visión sobre aquello que, aunque exótico, ya había sido visto en algunos ámbitos durante un tiempo.

Obras como la que relata el viaje de Francisco Hernández el *Códice Pomar*¹⁴⁵, la *Historia del Nuevo Mundo* de Bernabé Cobo, la *Historia Naturae* de Juan Eusebio Nieremberg¹⁴⁶, la *Historia Natural de las Indias* de José de Acosta¹⁴⁷ establecerían, en España, esta relación entre la ciencia y la mitología. En ellas, al igual que sucede con algunas de las obras europeas, se habían ido recogiendo especímenes naturales que, con más o menos acierto y veracidad, constituirían un catálogo de Historia natural previo a la clasificatoria que se establece en la Ilustración. Las obras completaban una definición de las especies no solo de forma escrita, sino también gráfica. La difusión de estas imágenes no solo llevaría consigo la posibilidad de acercase, de una forma más o menos científica, a una flora y fauna desconocida para la gran mayoría de los Europeos, sino que además se empezarían a difundir como diseños de otros objetos cotidianos. Sin embargo, es el valor más científico el que aquí nos interesa.

La relación, ya comentada, desde los tiempos de los Reyes Católicos con los animales supondría que, en determinados lugares en donde había residido la Corte la visualización de determinados animales exóticos¹⁴⁸ hubiese podido ser más frecuente. En la España de los siglos

¹⁴⁴ Denomina Monocerote a lo que comúnmente es conocido como unicornio.

¹⁴⁵ LÓPEZ PIÑERO, José María (1991).

¹⁴⁶ MARCAIDA LÓPEZ, José Ramón (2011).

¹⁴⁷ ACOSTA, José de (2008)

¹⁴⁸ En relación a la colección de animales la obra más completa es la de LOISEL, Gustave, *Histoire des ménageries de l'antiquité à nos jours*. París: O. Doin, 1912. Volumen III. También completan la idea las de HOAGE, Robert G. y DEISS, William. A. (Editores), *New Worlds, New Animals. From Menagerie to Zoological Park in the Nineteenth Century*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1996; BARATAY, Eric y HARDOUIN FUGIER, Elisabeth. *Zoo: A History of Zoological Gardens in the West*. Londres: Reaktion Books, 2002. Más recientemente nos encontramos con la de GÓMEZ

XVI y XVII, la difusión de determinadas imágenes de ciertos animales supondría la única posibilidad de ver estos especímenes. Sin embargo, dentro del ámbito cortesano la representación de aves exóticas, monos y pavos reales pasaría a aportar un estatus extra a los retratados en las mismas y ayudaban a completar el ambiente teatral en el que discurrían las ceremonias cortesanas. Con la finalidad de introducirlos de una forma asumible por el entorno cortesano, la mayoría de los cuadros que contenían animales pasarían a encontrarse formando parte de temáticas religiosas (Entrada en el arca de Noé, Adán y Eva...) o mitológicas (Eolo, Orfeo y los animales...). Sin embargo, y principalmente en el caso de representaciones de aves, también conservamos obras en las que se las representa a ellas por sí solas sin necesidad de vincularlas a ninguna otra temática. Todas ellas buscaban retratar la variedad de especies que poblaba la Tierra hasta entonces conocida. Seguramente sea el caso de *Las cuatro partes del Mundo*, de Jan Van Kessel, la obra que mejor recoja esta idea global.

3.5.1 LAS CUATRO PARTES DEL MUNDO DE JAN VAN KESSEL.

El desarrollo de la pintura de Paisaje fue muy popular entre los pintores de las escuelas del norte de Europa. Estos, no solamente se centraron en la realización de obras en las que se reflejasen los paisajes de sus diferentes países sino que, comenzaron a plasmar aquellos que se encontraban más allá de sus fronteras y que les resultaban completamente desconocidos a la mayoría de estos pintores. La salida al mar de los comerciantes de las Provincias Unidas fue determinante a la hora de instituir una red comercial, con bases en Asia, África y América, que importaba imágenes y relatos de los diferentes continentes transmitidos por algunos viajeros. La escasa veracidad o imprecisión de algunos de estos relatos se vería reflejada en las obras que se valían de ellos para mostrar este mundo a sus contemporáneos. Si bien la gran mayoría de los pintores se valieron de estas descripciones inexactas para configurar sus obras, con el retorno de la expedición Nassau-Siegen a Brasil en 1644, en la que viajaron los pintores Frans Post y Albert Eckhout, se aporta a la escena holandesa un punto de vista más realista de los paisajes americanos.¹⁴⁹

Dentro de este contexto paisajístico de las escuelas del norte encontramos la obra de Jan Van Kessel que perteneció a la Colección Real y actualmente se encuentra en el Museo Nacional del Prado. Nacido en 1626 en Amberes, el pintor perteneció a una conocida saga de pintores flamencos. Nieto de Brueghel de Velours y sobrino de Jan Brueghel “el Joven” y David Teniers II, estos tuvieron mucha influencia en su formación como artista. De su abuelo obtuvo una clara influencia en la representación de conjuntos florales, pero también se vio influido en este campo por la obra de Daniel Seghers. El interés por la representación natural no se centró únicamente en la flora, sino que también la fauna sería una o de los temas centrales de sus composiciones en

CENTURIÓN, Carlos. *Alhajas para Soberanos, Los animales reales en el siglo XVIII: de las leoneras a las mascotas de cámara*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2011

¹⁴⁹ POSADA KUBISSA, Teresa (2011).

las que podemos encontrar reproducciones de conchas e insectos. Sin embargo la mayoría de estas representaciones no provenían de un cuidado estudio de dichos animales en su estado natural, sino más bien de la copia de las representaciones de animales realizadas por otros pintores de la época.

Si bien lo que en la actualidad se puede observar de *Las cuatro partes del mundo* dista mucho del formato que tendría originalmente, nos brinda la idea de colección pseudocientífica y de maravillas, tan desarrollada durante el siglo XVII en Europa. Como ya se ha mencionado, la búsqueda de la compilación de especies diversas y exóticas de flora y fauna fue uno de los principales intereses comunes entre las clases altas de la sociedad Europea. La rareza de los especímenes y la lejanía del origen de los mismos, eran factores fundamentales a la hora de establecer su valor. Esta misma idea de colección se transmite a través de la propia obra, quizás ahora aun más visible que en el que fuese su formato original, mediante una clasificación en casillas de los diversos animales pertenecientes a los continentes en ese momento conocidos. La realización de obras mediante el establecimiento de un formato de cuadrícula, no solo estaba inspirado en los muebles que albergaban las colecciones de las cámaras de las maravillas y bargueños o muebles en los que se conservaban algunas de las piezas más pequeñas de estas colecciones, sino que también recogía la influencia de las cajoneras de las farmacias, farmacias de viaje y tiendas de especies en las que se distribuían los diferentes elementos para ser utilizados. Por otro lado, hay que considerar que la obra inicial, con anterioridad a que esta fuese desmontada de su formato original, establecía la distribución de los cobres que la componen en torno a una imagen central que representaría una alegoría del continente al que los que los más pequeños hacían referencia. Esta distribución recuerda a la de las cartografías y planisferios celestes de los siglos XVI y XVII en los que, en torno a la imagen central de mayor tamaño, se distribuían una serie de imágenes menores. En estas, la imagen central la ocupaba el mapa que se quería realizar y el marco estaba formado por imágenes relativas al tema tratado. En el caso de los planisferios celestes, se pueden observar representaciones iconográficas de las constelaciones y astros que en ellas aparecen representadas. Sin embargo, cuando se hace referencia a cartografías, lo que aparece representado en la parte perimetral tiende a hacer referencia a los habitantes, ciudades, flora y fauna de los lugares cartografiados. Es por ello esta obra un buen ejemplo de cómo este tipo de idea, transmitida a través de este tipo de cartografías, pudo pasar a ser conocida entre determinados estratos de la sociedad. Precisamente, uno de los atlas más populares de la segunda mitad del siglo sería el *Theatrum orbis terrarum sive atlas novus in quo tabulae et descriptiones omnium regionum* realizado por Wilhem y Johan Blaeu. Editado en su versión completa en latín en 1662, y con posteriores ediciones en francés, holandés, alemán y español, el atlas recoge 594 planos de los cuales, los cuatro que se refieren a los cuatro continentes conocidos, al completo, son los que guardan una similitud con la concepción inicial de *Las Cuatro partes del Mundo* de Van Kessel.

También de Jan Van Kessel, y con la distribución de los cobres que habrían de tener los que se encuentran en el Museo del Prado, se conserva en la Alte Pinakothek Munich otra serie de *Las Cuatro partes del Mundo*. Esta sí que representa una alegoría al continente en su parte

central, en mayor tamaño, y en su perímetro distribuye las imágenes de los animales y ciudades. En ellos, se pueden observar la idealización de los diversos continentes, en donde aparecen las figuras que los representan entremezcladas con elementos asociados a las diversas culturas que personifican. Así mismo, este conjunto conserva también el nombre de parte de las ciudades que en ellas aparecen representadas, facilitando el reconocimiento de algunas de las localidades que figuran en los cobres del Prado.

Sacada de España durante la invasión francesa, la obra perdió su formato original, que habría de parecerse al de las obras ya mencionadas de la pinacoteca de Munich, una tabla de mayor tamaño en la que aparece representado el continente rodeada de 16 pequeños cobres. Quedaría entonces dividida en 64 pequeños cobres representando animales y 4 imágenes de mayor tamaño con los continentes, no localizadas a día de hoy. Éstos aparecen mencionados en el inventario de 1779 de Carlos IV para la Casita del Príncipe con el número 160.

"Sesenta y ocho piezas, en lámina, que componen las cuatro partes del Mundo, expresadas las cuatro partes principales en lámina de tres cuartas de largo y dos cuartas y media de caída y las restantes, que en parte son diez y seis, representan Fieras, Aves, Peces y otras cosas que producen cada uno de ellos, de tercia de largo y cuatro de caída, originales de J. v. Kessel, autor flamenco"

De estos, el Museo del Prado solamente conserva en la actualidad 39 imágenes. Es habitual ver cómo obras de arte, con el paso del tiempo y los cambios de moda o emplazamiento para ser exhibidas, han ido modificando su configuración y sus marcos (FIG.4). En esta ocasión, al igual que sucede en el caso de retablos que son desmontados para ser disgregados, esta modificación en su formato afectó profundamente a la concepción de la obra en su conjunto. No aporta la misma visión al espectador admirarlos sin la alegoría central, que mostraría de una forma figurada las cualidades de dicho continente, que verlo en su conjunto. Esto no sería únicamente motivado por el hecho de establecer un entorno para esos animales, pues en el caso de los de Munich se reflejan unas visiones plenamente idealizadas de los mismos, sino que las propias alegorías recogen algunos de los animales pintados en los pequeños cobres.

Las obras, que debieron ser desmontadas de sus montajes originales para ser sacadas de España por las tropas de José Bonaparte, hecho que contribuiría a su posterior disgregación pero que facilitaría el transporte, volverían a la Península tras ser donadas al estado español por Leopold Armand, Conde Hugo. Cómo llegaron a sus manos es algo que desconocemos puesto que no aparece referencia alguna en la correspondencia mantenida para la donación de las obras. Sin embargo, cabe la pena destacar la condición científica del personaje, quien no solamente fue un coleccionista más, sino que fue uno de los primeros miembros de la *Société Mathématique de France* y publicó obras como: *Théorie des crystalloïdes elementaires* (1866) o *Les crystalloïdes à directrice circulaire: études géométriques* (1867), *Essai sur la cinématique celeste: Astronomie géométrique au Breves considérations sur la nouvelle théorie des ovhélites* (1876) o *La théorie Hugodécimale: ou la base scientifique et definitive de l'arithmo-logistique universelle* (1877). Nada hay, no obstante, que relacione estas obras con las matemáticas. De los

64 cobres de pequeño tamaño (17 cm. de alto por 23 cm. de ancho) y 4 de mayor tamaño (de medidas desconocidas), solo son devueltos 40 pequeños y se desconoce el paradero de los 24 restantes. En su anverso, la mayoría de estos cobres aparecen numerados y con el continente al que debieron pertenecer escritos en ellos. El número aparece escrito en tiza blanca y posiblemente sería asignado en el momento del desmontaje de las piezas. Por su parte el nombre del continente está escrito con un pigmento blanco y gráficamente es de un periodo diverso al número.

Sin embargo, uno de los que formaban este conjunto donado por el conde no constituía parte de los cuadros que inicialmente partieron de España. En la correspondencia mantenida con motivo del retorno de las obras a España aparece reflejado este hecho. En la carta enviada desde París el 3 de noviembre de 1865 por el Conde Hugo al Marqués de la Vega Amigo, Ministro de Fomento, aparece una descripción del conjunto en una nota adjunta en la que se especifica la pérdida de uno de los 40 cobres iniciales y su reposición con uno encontrado en el mercado en la época.

“Cette collection, en sortant des mains du Prince Joseph ne comprenait que 39 ouvrages, le 40^{ème} ayant été perdu. Récemment on a trouvé l'occasion d'acquérir un tableau analogue du même auteur, et signé; C'est celui de l'angle inférieur à gauche. La série s'est trouvée ainsi complétée et constitue un ensemble également précieux pour l'Art et la Curiosité.”¹⁵⁰

El cambio reciente de la distribución de las obras llevado a cabo por el Museo del Prado impide la localización de la misma en el lugar en donde indicaba el Conde Hugo. Por el contrario, en la actualidad es una de las que configuran el conjunto de Asia y está emplazada en la parte inferior derecha del mismo. La obra en sí, en donde aparece pintado un calamar con varios crustáceos y peces y que representa una ciudad costera, no solamente repite un pez en particular – se asemeja a los de la familia de los *Tetraodontidae*, representado en posición ventral y lateral- que ya aparece pintado en otro de los cobres del conjunto atribuido al ámbito europeo, sino que, como ya indicaba el conde en su carta, además está firmada (FIG.5). Éste, sería representado también en uno de los cobres relacionados con Europa, en casi el mismo emplazamiento y en la misma posición. Esto haría suponer que la imagen la tomara de alguna otra fuente, lo que le llevaría a no saber cual era la apariencia real de este animal. Este mismo pez aparece representado en la misma postura, y también sobre una roca, en la obra conservada en la Alte Pinakothek de Munich, y al igual que en el caso del otro cobre de la de Madrid, la escena la comparte con lo que parece un animal de la familia de los *Mustelidae*, rodeada de peces. Asimismo, se vendió en Christie's Ámsterdam¹⁵¹, el 1 de noviembre 2011, un cuadro de Van Kessel titulado *An allegory of water: a squid, a seal, a turtle, eels, oysters and other fish and*

¹⁵⁰ Documento ológrafo del Conde de Hugo, comunicando la intención de donar 40 cuadros de animales que forman un tríptico, 3 de noviembre de 1865, Archivo Museo Nacional del Prado (A. M. P.) Caja 98, leg. 16.01, exp. 4. (ANEXO I).

¹⁵¹ En Web: <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/jan-van-kessel-i-an-allegory-of-5489436-details.aspx> (Consultado el 13 de abril de 2015)

shellfish in the dunes of Scheveningen, shipping beyond (20,1 cm. de alto por 30,1 cm. d ancho) en el que pinta en primer plano el mismo pez, acompañado de un calamar (éste es diferente al observado en el cobre con la segunda firma), una tortuga y otro pescado rosa (también en posición ventral y lateral) ya representados por el pintor flamenco en la obra de Madrid.

En su reverso, al contrario que todas las demás, no aparece continente ni número señalado. La existencia de la firma en esta segunda obra supondría la presencia de dos firmas de Van Kessel en el conjunto de cobres, una con fecha y la otra sin ella.

“I. V. Kessel fecit, 1660” (en el cobre en el que se representa un calamar y otros peces).

“I.V. KESSEL. FECIT” (en el cobre numerado en su parte trasera con el 49 y también perteneciente al panel de Asia)”

El motivo de esta extraña doble presencia es la ya mencionada agregación de una obra diferente a la desaparecida del conjunto inicial. Este cobre haría suponer la presencia en el mercado de arte del momento de otro conjunto de las *Cuatro partes del Mundo*, del mismo autor, que también habría sido fragmentado. La obra de Christie’s cuenta igualmente con una firma “I.V. KESSEL. FECIT”, pero no especifica fecha de su realización.¹⁵²

Desde el principio hemos hablado que en el Museo del Prado se encuentran en la actualidad 39 cobres, que tras la última recolocación de los cobres estos han sido agrupados por continentes: Asia (11 cobres), Europa (10 cobres), América (9 cobres) y África (9 cobres). La causa de que, a día de hoy, falte un cobre más se debe al robo de uno de ellos en 1971¹⁵³, y se desconoce a qué continente podría haber pertenecido.

La división a la que fueron sometidos los cobres es la que nos lleva a prestar más atención a la parte trasera de los mismos. Se ha mencionado la presencia en éstos de números y continentes, pero se desconoce en qué momento pudieron realizarse. De hecho, si se establece una clasificación en base a los números que tiene cada cobre, al agruparlos, algunas obras quedarían atribuidas a un continente diverso al que tienen asignado en letras blancas. Esta diferencia de ubicación, y teniendo en cuenta que algunas de las ciudades que aparecen representadas en las obras de Munich parecen las mismas que las del Prado, pero no se corresponden las localizaciones de una y otra, llevan a suponer que la atribución por continentes se podría haber realizado con las obras fuera de los conjuntos originales.

A esto contribuirían imágenes como la representación de cinco elefantes en una de las escenas asociadas a América. Tanto África como Asia cuentan con elefantes entre su fauna, sin embargo el continente americano carece de ningún animal similar con el que se pudiese haber confundido el pintor. Cabe también la posibilidad que Van Kessel desconociese la proveniencia de los elefantes y los situase allí donde le resultase más exótico. La imagen que utiliza para la representación de estos elefantes estaría tomada de *Les oeuvres de M. Ambroise Paré*,

¹⁵² No figura ningún estudio previo en relación a la aparición de esta obra en la colección del Prado y el posible impacto que esto supone para la composición final de la misma.

¹⁵³ Archivo Museo del Prado (A.M.P.): C^a. 924, leg. 11.04, exp. 2

*conseiller, et premier chirurgien du roy. Avec les figures & portraicts tant de l'anatomie que des instruments de chirurgie, & de plusieurs monstres*¹⁵⁴ (1575), en donde el autor habla de que dichos animales existen en las “Indias”, algo que pudo llevar a error a van Kessel a la hora de interpretar su proveniencia. Sin embargo, la descripción de esta imagen hace referencia a los rinocerontes, que aparecen luchando contra los elefantes, y aunque la imagen original es similar a la conocida imagen de Durero¹⁵⁵, la imagen tomada como referencia por el pintor es la realizada por Conrad Gesner. En todos estos casos los rinocerontes representados son rinocerontes asiáticos (*Rhinoceros unicornis*). Van Kessel decide adscribirlos a África –Gesner le dota del segundo cuerno que tienen los rinocerontes africanos, pero situando este entre el cuello y la espalda- posiblemente influido por la idea del doble cuerno del rinoceronte africano. De este mismo libro toma también las imágenes de la ballena varada, el tritón y la sirena¹⁵⁶ que aparecen sobre el agua conversando, el elefante marino (en segundo plano) en el cobre con los cangrejos, tortugas y un “Guaperua”¹⁵⁷ y el “Tanacth” que aparece tras la tigresa que está dando de amamantar a sus crías. Es fácilmente destacable, de esta selección, la escasa verosimilitud y realismo de algunos de los animales retratados por el pintor flamenco. Paré, en su dibujo y descripción del tritón y la sirena, hace referencia a que estos fueron vistos en el Nilo. En esta ocasión si que es respetada la ubicación de estos seres fantásticos y, tanto en el caso del Prado como en el del Museo de Munich, aparece el cuando adscrito a dicho continente. Continuando con las figuras mitológicas nos encontramos con la figura del “Tanacht”, cuerpo de animal con cara de ser humano, situado en un segundo plano.

Otro personaje que resultó una gran influencia iconográfica para el pintor fue Gesner, de quien toma las imágenes del “Cameolopardali”, el “Castore”, la “Testudine marina” (tortuga) y el ya mencionado rinoceronte. Salvo en el caso del rinoceronte, el resto de los animales se encuentran en segundos y terceros planos, permitiéndoles entreverse pero sin un claro protagonismo de la escena. Igualmente podemos encontrar en un tercer plano de uno de los cobres asociados con Asia, la representación del “Tlaquatzin”, animal representado por Nieremberg en su *Historia Naturae*¹⁵⁸ o la figura de un Dodo, copia del realizado por Clusius. La presencia en la obra de múltiples influencias, y copias directas, de imágenes de composiciones cercanas a Brueghel de Velour, Frans Snyders, Rubens, Jan Fyt, Boel, Goltzius, Aldrovandi, John

¹⁵⁴ En Web: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k53757m> (Consultado el 4 octubre 2014)

¹⁵⁵ Durero no vio nunca un rinoceronte, pero llegó a sus manos un dibujo de Valentin Ferdinand, hoy en día desaparecido, junto con unos apuntes en portugués sobre el animal. Este pintor moravo, instalado en Lisboa, había enviado el boceto al humanista de Nuremberg Honrad Peutinger, a través del cual Durero conoce la imagen. El dibujo y posterior grabado, que hoy en día se conserva en el British Museum, sería la que llevaría a la popularización de la misma.

¹⁵⁶ La imagen de estos dos personajes es ligeramente modificada por John Jonston en *Historia Naturalis de Piscibus et Cetis* (1657), entre los seres antropomorfos. El resultado de la escena captada por Van Kessel es el resultado de la fusión de ambas. Asimismo Adriaen Coenen (en su *Groot Visboek* (Gran libro de los peces), 1577-1579), Nieremberg y John Jonston en *Historia Naturalis de quadrupedibus*, tabla XVI, (1657) también recogen la imagen de la ballena sus respectivas obras.

¹⁵⁷ Esta especie de pez con pies aparece recopilado por JONSTON, Jon. *Historia Naturalis de Piscibus et Cetis*. Amsterdam: 1657. Libri V, Tabla XXXVI.

¹⁵⁸ MARCAIDA LÓPEZ, José Ramón (2011), p. 228-229.

Jonston¹⁵⁹ o Joris Hoefnagel¹⁶⁰ muestra la capacidad de asimilación que se tenía en la época de imágenes realizadas por otros y que pasarían constituir parte de la propia obra. De este último utilizaría las imágenes de algunos mamíferos aun no comentados por otros autores como la foca con la cría y el “onager aldro” o “wald esel” (burro del bosque). Por su parte, el puercoespín había sido representado varias veces pero la iconografía era más agresiva que como le representa finalmente Van Kessel, recogida posteriormente en el dibujo de Jonston. Por otro lado, la imagen del león con melena, también recogida por este último, sería representada por Rubens en su obra *Daniel en el foso de los leones* (National Gallery of Art, Washington)

No solamente recoge en sus escenas las representaciones de ciudades y animales, sino que en ellas también se esconden otras anécdotas. Uno de los casos más representativos de esto sería la representación de la fábula de *La Cigüeña y la zorra* de Esopo, reescrita por La Fontaine (FIG.6)

“Cuentan que una zorra convidó a cenar a una cigüeña, y que sólo le sirvió en una fuente plana para que de este modo no pudiese tomar con su pico cosa alguna. Pasados algunos días, convidó a la cigüeña a la zorra, para que fuera a comer con ella, y le presentó una redoma llena de gigote, en la cual la zorra no podía meter la cabeza. La cigüeña, no obstante, con su largo pico, comía perfectamente bien, no sin grande enojo de su convidada, a quien dijo burlándose:

- Amiga, tú me hiciste ayunar, y hoy te pago con la misma moneda, porque una burla sólo se paga con otra.”¹⁶¹

La escena cuenta con todos los elementos fundamentales de la fábula, representando el pintor al mismo tiempo las escenas del plato y la redoma. Esta, aparece representada en un segundo plano, mientras que delante de ella, y separada por un riachuelo, Van Kessel representa otra escena en donde un gato da caza a un ratón. Hay varias fábulas, tanto de La Fontaine como de Esopo, relacionadas con gatos y ratones, por lo que ésta podría estar haciendo referencia a cualquiera de esas historias.

La gran presencia de peces y moluscos fuera del agua se deberá a la falta de conocimiento del comportamiento de estos mismos bajo el agua, así como de que el acceso que la gran mayoría de ciudadanos tenía del mundo subacuático sería una vez ya habían fallecido los especímenes. Esta sería otra de las causas por las que o bien representa a los peces muertos en tierra firme, o les representa en la superficie de la diversas masas de agua. Por otro lado, la abundancia de representaciones de aves, particularmente en el caso de las escenas americanas, se debería a que serían los animales que más fácilmente resultaba importar desde aquel continente a Europa. Igualmente, la apreciación de sus cantos, colorido de plumas y búsqueda de

¹⁵⁹ Este último fundamentó su obra principalmente en la de Aldrovandi y la de Gesner pero, al publicarla en 1657, pudo colaborar a la difusión de la obra de los otros dos autores.

¹⁶⁰ El humanista Húngaro escribió *Animalia rationalia et insecta (ignis)*, *Animalia quadrupedia et reptilia (terra)*, *Animalia aquatilia et conchiliata (aqua)* y *Animalia volatilia et amphibia (aier)* entre 1575-1582, recogiendo en sus páginas animales de los cuatro reinos naturales.

¹⁶¹ ESOPPO, *Fábulas*, Cholsamaj Fundacion, Guatemala 2002, p. 39-40.

lo exótico, las habrían hecho contribuir con su presencia en las residencias de la alta burguesía y nobleza. No solamente estará esta obra constituida por animales reales sino que nos encontramos con la aparición de sirenas en América, unicornios en Europa, una especie de oveja con cara humana en África y en Asia peces voladores a metros del suelo y un pez con pies. Las sirenas y los peces voladores se debían a una mala interpretación hecha por los habitantes de la época sobre información que circulaba, unida a un desconocimiento de los territorios y los especímenes representados. La presencia de manatíes y dugongos en África y América causó durante un largo tiempo la creencia de que estos animales eran las sirenas de las que, desde la antigüedad, se había oído hablar. Lo mismo sucedería con el caso de los peces voladores, a los que coloca a mitad de cielo, volando como si de aves se tratase.

3.5.2 ORFEOS, ENTRADAS EN EL ARCA DE NOÉ Y PARAÍDOS TERRENALES.

Si en las *Cuatro partes del mundo* observamos la gran capacidad de acumulación de especies llevada a cabo por Jan van Kessel a través de la creación de diferentes visiones de los continentes y sus habitantes, no podemos, sin embargo, dejar de tener en cuenta otros formatos muy desarrollados en el momento en donde, en una misma obra, se concentraban animales de todas partes del planeta. Dentro de estas obras con temática naturalista, se comprenden en este periodo las que, formando parte de temáticas religiosas o mitológicas, toman el principal protagonismo de la obra, relegando la escena que buscaban representar a un segundo o incluso tercer plano o dejando al personaje principal a un lado. Gran cantidad de pintores se inclinarían por la representación de este tipo de obras. Jacoppo Bassano, Luca Giordano, Frans Snyders, Theodor van Thulden, Jan Brueghel “el Joven” optarían por esta temática mixta para la representación del, cada vez más popular mundo de la Historia Natural, sin abandonar las temáticas tradicionales. Entre los temas elegidos a tal efecto nos encontramos que priman los de *Orfeo y los animales* y la *Entrada en el arca de Noé*¹⁶².

Según la mitología, Orfeo era capaz de calmar a las bestias con el sonido de su lira. Esto llevó, desde el periodo Clásico, a la representación del personaje rodeado de numerosos animales de diversas especies. Esta representación ha llegado hasta nuestros días a través de mosaicos romanos encontrados en diversas excavaciones, pero seguramente uno de los más conocidos sea el del Museo Arqueológico de Palermo, del siglo I a.c.. y encontrado en las excavaciones de la plaza palermitana de la Victoria. Si bien, en el momento de la realización de las obras que nos competen estos no habían sido aún descubiertos, se traen a colación debido a

¹⁶² “Resulta difícil imaginar asuntos más a propósito al genio de los Bassano que las historias de Adán y de Noé. El relatar en imágenes sus vidas obliga a la representación de toda clase de animales, género en el que nuestros pintores fueron excelentes; y ello pienso, en parte, porque se concentraron sobre todo en la representación de animales domésticos - a la que tenían fácil acceso y podrían observar con tranquilidad” CHECA CREMADES, Fernando. *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1994, p.207.

la sorprendente similitud existente en la elección y representación de algunos de los animales allí presentes. Desde el siglo II y III d.c. la figura de Orfeo sería popular en las decoraciones romanas, estando presente en multitud de mosaicos. Igualmente en este periodo comenzará a ser identificada con la figura de El Buen Pastor, lo que haría que entre los animales con los que se le representaba sería habitual encontrar palomas, águilas y ovejas. La menor visibilidad de la historia de Orfeo en el arte medieval, sería sin embargo compensada en la literatura de la Edad Media y Renacimiento en donde, a través del *Ovidio Moralizado* y las *Metamorfosis*¹⁶³ de Ovidio se reintroduciría la tradición clásica con una nueva visión. A partir del Renacimiento, la historia sería tratada nuevamente a través de una nueva lente. Sería en este momento cuando la temática pasase a ser difundida por artistas de diferentes partes de Europa, coincidentes todos a la hora de la representación.

No solamente será común a ellos la temática elegida y compartirán el modo de representarlas, sino que, como ya hemos visto en el caso del cuadro de Van Kessel, las imágenes que utilizan para la plasmación de los animales provendrán de las mismas influencias. Esto supone que en obras de diversos autores, en las cuales estén representando la misma escena de Orfeo y los animales, nos podamos encontrar con animales que ya hemos visto en otras obras del mismo periodo. El Museo del Prado conserva cinco ejemplares de este tema que fue tan popular fue en el siglo XVII. Estas salieron de la mano de Frans Snyders y Theodor van Thulden (195 cm. alto por 432 cm. ancho), Alessadro Varotari (Padovanino) (167 cm. alto por 109 cm. ancho), el taller de Jan Brueghel “el Viejo” (34 cm. de alto por 47 cm. de ancho), Luca Giordano (191 cm. alto por 211 cm. ancho) y una atribución a Philip Peter Ross (Rosa de Tivoli) (194 cm alto por 291 cm. ancho). Todas ellas fueron obras pertenecientes a la colección real y estuvieron presentes en las estancias de los diversos palacios reales durante la segunda mitad del siglo XVIII.

La obra de Frans Snyders y Theodoor van Thulden aparece recogida en los inventarios de 1772 y 1794. En el primer inventario mencionado esta aparece situada en el Palacio Real Nuevo, en la antecámara del Infante don Gabriel, y en el segundo en la antecámara de las Infantas. En ambos casos aparece con el número de inventario 986, aunque los pintores a los que se les atribuya no sean los mismos a los que hoy en día se asigna la obra.

Inventario de 1772, Palacio Nuevo, “Antecámara Infante Don Gabriel”

“Vn quadro que representa a Orfeo tocando la lira con muchedumbre de animales que le escuchan de cinco varas y quarta de largo y dos y media de caida original de Pedro de Bos”

Inventario de la testamentaría de Carlos III, Palacio Nuevo 1794

“Cinco varas de largo y dos y media de alto: Orfeo tocando con infinitos animales que lo escuchan. Rubens ... 12000”

¹⁶³ COSSÍO, José María de. *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Ediciones AKAL, Volumen 1, 1998, p. 24-28.

Por su parte, el *Orfeo* de Luca Giordano aparece situado en el “Quarto del Infante Don Xavier” en el inventario del Nuevo Palacio Real de 1772 y en la “Pieza encarnada á la Derecha” en la testamentaria de Carlos III dos años más tarde, donde está emplazado en la “Antecámara de las Infantas”. La obra, provenía de la colección del Marqués de la Ensenada y aparece reflejada en su Inventario de 1754, realizado por el pintor Andrés Calleja, con motivo de su destitución como ministro, y figura con la misma descripción con la que aparece en el de 1772.

Inventario Nuevo Palacio Real 1772.

“Ensenada= Un quadro que representa a Orfeo tocando un instrumento y varios animales que le estan oyendo de tres varas y media de largo y dos y tercia de caida original de Jordan.”

Inventario de la testamentaria de Carlos III de 1794

“Tres varas y media de largo y dos tercias de alto: Orfeo tocando y alrededor animales de todas especies. P. Buel ... 10.000”

Por su parte la pintura de Jan Brueghel "el Viejo" aparece inventariada en el palacio de La Granja, en inventario de Felipe V de 1746, y en el inventario de la testamentaria de Carlos III de 1794, en la “Pieza de música” del palacio de Aranjuez.

Inventario Felipe V, La Granja, 1746

“Otro Pays, original en Lamina de mano de Fiuel Brugol, que rept^a à Orphèon con Ynstrumento Musico, y abundancia de Animales. tiene una tercia, y dos dedos de alto; media vara, y dos dedos de ancho. Marco dorado bronceado, Tallado de me^o relieve”

Inventario Testamentaria Carlos III, Aranjuez, 1794

“Una Lamina de pie y 10 dedos de largo y uno y cuarto de alto. Orfeo tocando un Violin cercado de animales. J. Brugul ... 3000”

En el caso de la obra de Rosa de Tivoli, que aparece con el número 716 de inventario, la presencia de ésta en el Palacio de la Granja fue continuada durante la segunda mitad del XVIII. En 1746 se encontraba en la “Antecámara de la reina” y veinte años más tarde en las “piezas que ocupa la señora infanta” del cuarto del rey.

Inventario Isabel Farnesio, La Granja, 1746

“Quatro en Lienzo de ma^o de Rossa, que rept^{an} La una dos Becerros el uno hechado, y muchas Cabras, y Ovejas; la 2^a dos Cavallos uno blanco, y otro melado, dos Leones, y dos de cada Especie La 3^a distintos Animales, un Pavo RI haciendo rueda, y un Puercoespín; la 4^a una Muqr sentada ordeñando una Cabra. Tienen à seis pies, y me^o de alto; diez, y seis de ancho. Marcos dorados lisos “

Inventario Testamentaria Isabel Farnesio, La Granja, 1766

“Ôtro Ydem de onze pies de largo, y ocho de ancho (...) de mano de Mr Rosa], que representa varios Animales de distintas especies, compañero del primero, que vâ anotado con un Leon, y Puerco-Espin, vale tres mil, y seiscientos rrs”

Inventario Testamentaría Carlos III, La Granja, 1794

“Otra [pintura] Yd. [en lienzo de 8 pies de alto por once de ancho] que representa distintos animales un Pabo aciendo la rueda, y un Puerco espin: en tres mil y seiscientos reales Ydem [Rosa] ... 3600”

Por último, el Orfeo de Padovanino, que también perteneció a la colección de Isabel de Farnesio, figura en el inventario de ésta de 1746 en la “Pieza de la chimenea” y en el de 1766 en la “Pieza de vestir”, en ambos casos en el Palacio de La Granja. Clasificada desde esta época con el número 466 de inventario, el cuadro figurará en el Inventario de la Testamentaría de Carlos III en la “Pieza de cenar” del Palacio de Aranjuez.

Inventario Isabel de Farnesio, La Granja, 1746

“Una pintura origil en lienzo, de mano nõ conòcida, que rept^a Orpheo buelto de Espaldas, en accion de tocar, con un leon, y otros Animales al redor. Tiene dos varas menos quatro dedos de alto; cinco cuartas de ancho, y Marco dorado, cincelado”

Inventario Testamentaría Isabel de Farnesio, La Granja, 1766

“Otro quadro de seis pies de alto, y quatro de ancho, marco dorado y gravado, representa a Apolo, que dà musica á los Animales, al parecer de Tiziano, vale mil y quinientos reales”

Inventario Testamentaría de Carlos III, Aranjuez, 1794

“Tres pies y tres cuartas de largo y seis pues de alto: Orfeo de espaldas en accion de tocar un Violin, con varios animales, Tiziano...2000”

Aunque de diferente forma de representación, los animales que aparecen pintados se repiten en muchas de ellas. Curiosamente, algunos de ellos hasta aparecen representados en los mosaicos ya comentados, que al no haber sido aún descubiertos en este momento histórico, no pudieron servir de influencia a estos autores. Sin embargo, esto destaca la limitada variedad de animales conocidos en Europa hasta la introducción de especies “exóticas” de origen americano. La diferente distribución de los animales a lo largo de los soportes y la colocación del personaje que da nombre a la obra, Orfeo, también es variable. Pasamos de verle en primerísimo plano, en el caso de Padovanino, a perderle en la escena, como ocurre en el de Rosa de Tivoli. Esta misma diferencia se establece en la propia composición de las obras en donde la colocación de Orfeo condicionará la posición de los animales en torno a él. Además, los diferentes pintores jugarán también con la colocación de estos en la escena, para crear más o menos profundidad, dependiendo de si están realizando obras como la de Padovanino, donde prima el primer plano, o con mayor interés en generar un paisaje.

Hay dos animales que se repiten en todas las obras: el león y el ciervo. En ambos casos se trata de animales que habían tenido una gran presencia en la pintura, bien por su carácter cinegético, bien por la atracción que desde siempre habían despertado entre nobleza y realeza el dominio de los mismos y la simbología que habían acarreado. Contrasta, sin embargo, que otros animales igual de valorados en estas mismas artes, como el perro y el zorro, no figuren en todas las obras. De hecho, el último únicamente tiene presencia evidente en el cuadro de Snyder y van Thulden. Palomas, conejos, pavos reales, águilas y caballos, animales que siempre habían mantenido una relación con las clases más altas de la sociedad, aparecen también representados en los distintos cuadros, con más o menos protagonismo y presencia en ellos. Padovanino opta por la representación de animales fantásticos como el dragón y el unicornio, entre la escasa selección de ellos que utiliza. Por su parte Brueghel y Giordano representan animales más exóticos como el loro y la cobaya, al igual que Rosa de Tivoli, Giordano y Snyder y van Thulden representan un puercoespín. Estos dos últimos pintores son los que mayor variedad de animales incorporan en su óleo, recopilando desde los ya comentados hasta leopardos, reptiles, tortugas, camaleones, monos, ovejas, ardillas y comadreja.

La variedad de estilos que se puede observar en ellos es tan grande como la de especies. La influencia de las diferentes escuelas de pintura marca las diferentes tendencias a la hora de realizar las imágenes. Sin embargo, y al margen de los animales, todas ellas comparten la representación de Orfeo. Más o menos cubierto, podemos observar como va vestido con un paño de color rojo. Esta iconografía no sería propia de la Edad Moderna sino que ya está presente en mosaicos romanos de Orfeo como los del Museo de Zaragoza, la Domus del Cirujano de Rimini (Italia) o el mosaico de Tarsus en el Museo de Antioquia (Turquía), todos ellos pertenecientes a los siglos II y III d.c. El rojo, en la iconografía cristiana se vincula con la sangre de Cristo por lo que podría establecer la relación, así mismo, de Orfeo con el Buen Pastor. A excepción del unicornio de Padovanino, los demás animales se ciñen a su aspecto real debido al conocimiento, más o menos próximo, que se había venido teniendo de las especies representadas. La presencia de puercoespines en el Viejo Mundo supondría una mayor familiaridad con ellos de la que parecería a simple vista, así como sucedería con algunas de las aves exóticas presentes, que serían de familias comunes al continente americano y africano.

Por otro lado el otro tema que más animales recopila en cada obra será el vinculado con el Arca de Noé. La mayoría de estas obras optan por la representación de los animales siendo introducidos en el arca, lo que permite al pintor la representación de parejas de los mismos animales y una gran variedad de ellos.

“7:2 De todo animal limpio tomarás de siete en siete, macho y su hembra; mas de los animales que no son limpios, dos, el macho y su hembra.

7:3 También de las aves de los cielos, de siete en siete, macho y hembra, para guardar en vida la simiente sobre la haz de toda la tierra.”¹⁶⁴

¹⁶⁴ Se ha buscado la descripción que de ello se da en una biblia coetánea. *La Biblia. Que es los sacros libros del Viejo y Nuevo testamento*. IACOBI, Lorenzo (Editor) Ámsterdam: 1602.

La elección de los animales representados en los cuadros dependerá en función del pintor, pero todos mantienen como común denominador la no representación de insectos. Asimismo parece ser un elemento frecuente la referencia de todos ellos de los animales mencionados en el *Levítico* en relación a aquellos que son “animales limpios” y los “animales inmundos”

“Y habló Iehova à Moysen, y à Aron diziendoles: 2 Hablad à los hijos de Israel, diziendo, “Estos son los animales, que comeréys de todos los animales, que estan sobre la tierra”. 3 Todo animal de pezuño, y que tiene los pesuños hédidos, y que rumia, de entre los animales, éste comeréis. 4 Estos empero no comeréis de los que rumian, y de los que tiené pesuño: El camello, porque rumia, mas no tiene pesuño, tenerloeys por immúdo. 5 Item, el conejo, porque rumia, mas no tiene pesuño, tenerloeys por inmundo. 6 Item, la liebre, porque rumia, mas no tiene pesuño, tenerlaeys por immunda, 7 Tambien el puerco, porque tiene pesuño, y es de pesuños hendidos, mas no rumia, tenerloeys por inmudo. 8 De la carne de ellos no comeréis, ni tocareys su cuerpo muerto, tenerloseys por immudos. 9 Estos comeréis de todas las cosas que estan en las aguas, Todas las cosas que tiene alas y escamas en las aguas de la mar, y en los rios, aquellas comeréis. 10 Mas todas las cosas que no tienen alas, ni escamas, en la mar, y en los rios, ansi de todo reptil de agua, como de toda cosa viviente que está en las aguas, tenerlaseys en abominacion [...] 13 Item, de las aves, estas tendreys en abominación, no se comerán, abominación serán: el águila, el açor, el esmerejon 14 el milano, el bueitre según su especie; 15 todo cuervo según su especie; 16 el abestriz, y el mochuelo y la garceta, y el gavilan según su especie; 17 Y el halcón, y la gaviota y la lechuza. 18 Y el calamon, y el cisne, y el pelícano. 19 Y la cigüeña, y el cuervo marino, según la especie, y el abovilla, y el murciélago. 20 Todo reptil de ave que anduviere sobre quatro pies tendréis abominación. 21 Empero esto comeréis de todo reptil de aves que anda sobre quatro pues que tuviere piernas aliente de sus pies, para saltar con ellas sobre la tierra. 22 Estos comeréis de ellos, La langosta, según su especie, y el langostin según su especie, y el haregol según su especie, y el hahgab según su especie. 23 Todo otro reptil de aves, que tenga quatro pies, tendreyes en abominación. [...] 26 Todo animal pesuño, mas que no tiene el pesuño hendido, ni rumia, tendreys por inmundo: cualquiera que los tocare, será inmundo. 27 Y cualquiera que anda sobre sus palmas de todos los aminales que andá à quadro pies, tendreys por inmundo, cualquiera que tocare sus cuerpos muertos, será inmundo hasta la tarde. [...] 29 Item, estos tendreys por inmundo de los reptiles que van arrastrando sobre la tierra, La comadreja, y el ratón, y la rana según su especie. 30 Yel erizo, y el lagarto, y el caracol, y la bavsosa, y el topo.[...] 41 Item, todo reptil que va arrastando sobre la tierra, abominación es, no se comerá. 42 Todo lo que anda sobre el pecho, y todo lo que anda sobre quatro, o mas pues, de todo reptil, que anda arrastrando sobre la tierra, no comereys, porque son abominación. ” ¹⁶⁵

Curiosamente muchos de los animales que figuran en estas obras corresponden a aquellos considerados como abominación. Así mismo cabe destacar que los pintores no se hicieron eco de la recomendación de Dios a Noé de, que aquellas especies consideradas

¹⁶⁵ “Levítico 11”, *La Biblia*. (1602)

“limpias” y por lo tanto permitidas para el consumo humano, coger siete parejas de cada una. Para resaltar esta cualidad, algunos de estos animales aparecen representados en tríos, y alguno, como dobles parejas, pero no se llega a los catorce en ninguno de los casos. Este patrón es repetido por aquellos pintores que tratan el tema a finales del siglo XVI y siglo XVII. Las obras *Entrada en el arca de Noé* de Jan Brueghel “el Joven” del Museo del Prado, Museo Cerralbo y del Museo Lázaro Galdiano, la *Entrada de los animales en el Arca de Noé*, *Noé dirige los animales hacia el arca* también, *Noé después del diluvio*, todos del Museo del Prado, recopilan, en escenas variadas, la escena bíblica, centrando la atención más en los animales que en el suceso en sí. Esto mismo sucede con los cuadros de *El paraíso terrenal*, *Adán y Eva en el Paraíso*, *El Paraíso terrenal y la creación de Eva* y en el de la *Reconversión de Adán*, en donde se centra la atención en los animales dejando en un último plano la escena de Adán y Eva y el fruto prohibido. No solamente se repite el patrón compositivo, sino que los animales, al igual que lo que sucedía en el caso de los cuadros de Orfeo, son los mismos.

Las *Entrada en el arca de Noé*, ambas atribuidas a Jan Brueghel “el Joven”, pertenecientes al Museo del Prado (56 cm. de alto por 88 cm. de ancho) y al Museo Lázaro Galdiano (56 cm. de alto por 83 cm. de ancho), están realizadas en óleo sobre bronce y madera respectivamente. Otra imagen con la misma temática y medidas similares (54,6 cm. de alto y 83,8 de ancho), pero atribuida a Jan Brueghel “el Viejo” pintor y datada en 1613, se conserva en la colección del J. Paul Getty Museum en Los Ángeles. Ha de considerarse, por lo tanto, la obra de Los Ángeles como la obra primigenia de donde saldrían con posterioridad las dos realizadas por “El Joven”. Aunque se desconoce cómo y dónde estuvo esta obra hasta 1793, cuando se sabe que fue comprada por el Baron Henri Joseph Stier d'Aertselaar, La investigadora Arianne Faber menciona que sí que aparece referida una *Entrada de los animales en el arca de Noé* en la correspondencia entre el pintor y el cardenal Federico Borromeo el 22 de abril de 1611¹⁶⁶. La gran semejanza entre las medidas de las tres obras y la exactitud de los animales haría pensar en la posibilidad de que se hubiesen realizado las obras mediante un calco o un estarcido. Esta copia queda también marcada por la utilización de una gruesa línea, de color negro, que hace que las figuras pierdan el carácter de unión entre ellos perdiéndose, en el caso del Prado, la unión natural y sutil entre ellos.

Ambas obras madrileñas presentan exactamente la misma imagen y curiosamente, aunque un poco más estrecha, la perteneciente al Lázaro Galdiano cuenta con una franja inferior que no figura en la del Prado. Por lo demás, los animales que aparecen reproducidos en una y otra imagen son exactamente los mismos, en las mismas posturas, que en el original de Brueghel “el Viejo”, pudiéndose encontrar una mínima diferencia en la factura de las obras, especialmente evidente en los ojos de los animales, en las sombras proyectadas y en los seres humanos. La obra del Prado presenta unos animales con los ojos mucho más enrojecidos u oscurecidos, dotándoles de un aspecto más fiero y artificial, mientras que en la tabla los ojos más blancos dulcifican las expresiones asemejándose más al cuadro del Museo Getty. En el caso de este

¹⁶⁶ FABER KOLB, Arianne. *Jan Brueghel the Elder: The Entry of the Animals Into Noah's Ark*. Los Ángeles: Getty Publications, 2005, p. 4.

último, sin embargo, la proyección de las sombras que el pintor representa es de una luz muy fuerte, delimitando claramente los contornos, mientras que por el contrario las del cobre son sombras más suaves y difuminadas. La escena, que aparece dividida por la mitad por un bosquecillo, muestra el arca de Noé situada en un claro del bosque en el lado izquierdo de la composición, con los animales subiendo a la misma, mientras que en el lado derecho aparece representada una edificación de marcado carácter norte europeo. El detalle a la hora de copiar este edificio se diferencia notablemente en ambas composiciones, prestándole mucho más cuidado en la obra del Prado que en la del Lázaro Galdiano en donde apenas se puede identificar.

El hecho de que los cuadros sean copias de Brueghel “el Viejo”, no solamente se manifiesta en la exactitud de la imagen, sino también en el tratamiento de los animales por parte de los diferentes pintores. Brueghel “el Viejo” dedicó atención al estudio de los animales y sus comportamientos. Estas imágenes no quedaron únicamente plasmadas en los cuadros finales, sino que se conservan bocetos del pintor en donde se pueden ver las diversas conductas y movimientos. Un ejemplo de esto serían los cuadros conservados en el Kunsthistorisches de Viena en donde hay unos bocetos de monos, burros y perros de parte de este autor. Sin embargo, las *Entrada en el arca de Noé del Prado* y el Lázaro Galdiano, pierden esa facilidad de pincelada que otorga vida a los animales a favor únicamente de la reproducción fiel del cuadro original. Aun así, como ya hemos comentado en otras ocasiones, la copia de imágenes entre diferentes autores era un hecho habitual, especialmente en el caso de la representación de animales exóticos a los que no todo el mundo podía tener acceso. De ello encontramos varios ejemplos en este cuadro, siendo uno de los más relevantes la representación del caballo blanco que queda en el centro de la composición. La imagen, tomada de Rubens, es una de las más repetidas en imágenes del Paraíso y su representación más conocida es la del *Retrato ecuestre del Duque de Lerma* perteneciente, también, al Museo del Prado (FIG. 7). No fue el único animal que sería copiado de Rubens, puesto que también le pertenecerían a él los leopardos (el Museo de Bellas Artes de Montreal conserva una obra del taller de Rubens llamada *Leopardos, sátiros y ninfas* en la que figuran) y los leones (copiados de *Daniel en el foso de los leones* de la National Gallery de Washington y también presentes en un dibujo de la Albertina de Viena). En esta ocasión es menor la evidencia de animales copiados de tratados de Historia Natural o animalarios, probablemente por ser conocidos por el pintor la mayoría de los que, en la obra, aparecen representados. Un ejemplo sería la representación del avestruz, en donde se puede observar cómo se distancia de la idea transmitida por Gesner en la suya, dibujada como un ave con plumas semejantes a rizos. Brueghel, por su parte, dota al ave de la sensación de pluma sin peso, generando un aspecto más esponjoso. Como contraste está la imagen de las aves del paraíso en vuelo. La imagen, que había sido muy popular debido a la falta de evidencias en

Europa del comportamiento de estas aves, aparece en este caso representada siguiendo la imagen dada por Clusius, como un ave apoda¹⁶⁷.

La composición, centrada por el ya mencionado caballo, genera tres ambientes naturales establecidos en función a las diferentes aves que encontramos en ellos. Junto al río coloca a aquellas relacionadas con el medio acuático; en la parte derecha inferior, a las aves de corral, avestruces, pavos reales, etc.; por último, en la parte superior de la obra se concentra una gran variedad de aves, agrupadas en su gran mayoría por parejas. Entre estas encontramos ejemplares de aves del paraíso, búhos reales, guacamayos, loros, etc., destacando la presencia de un faisán en el árbol sin hojas y una pareja de murciélagos en el cielo del lado derecho.

Dentro de este tipo de obra, con supuesta temática religiosa pero en donde los animales constituyen el tema principal, existen dos obras llamadas *Entrada de los animales en el arca de Noé* (en el Museo del Prado) y *Entrada en el Arca de Noé* (en el Museo Cerralbo) en donde hay una mayor visualización de la escena bíblica que en las anteriores, pero en donde los animales siguen contando con el protagonismo. Como ya se había visto en el caso de Orfeo, la escena bíblica o mitológica está más presente en el caso de la escuela italiana que en el de la flamenca. Atribuida la primera (207 cm. alto por 265 cm. alto) a Jacopo Bassano y la segunda (119 cm. alto por 140 cm. ancho) antiguamente atribuida a él, pero descartada la idea en estudios posteriores por parecer más tardío¹⁶⁸. Fueron reconocidos los Bassano, especialmente Jacopo, por la representación que hicieron de los animales y el tratamiento de temas, como la entrada al Arca de Noé, raramente representados en la pintura italiana. Vasari habla de ellos en sus *Vite* refiriéndolos como ejemplo de pintores de las cosas pequeñas y animales.

“molte altre opere di esso Bassano, che sono sparse per Venezia, e tenute in buon pregio, e massimamente pero cose piccole, e animali di tutte le sorte.”¹⁶⁹

También hablará de ellos Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*, recomendándoles como modelo a seguir en la representación de animales

“Siguiendo pues nuestro intento, se nos ofrece tratar de cuán importante es al pintor que ha de ser universal, la verdadera imitacion de tanta variedad de aves y animales, y algunos de ellos tan ordinarios en la pintura, que es imposible pasar sin ellos, como el caballo, el leon, el toro, el águila y otros, de cuyas proporciones y partes hemos dicho atrás. Los cuales el diligente maestro ha de tener estudiados del natural en pedazos de lienzos para las ocasiones que se le pueden

¹⁶⁷ J. R. Marcaida dedica un capítulo de su tesis doctoral a la representación de las aves del paraíso y su diferente iconografía, destacando el hecho de que se las representase sin patas puesto que durante un largo tiempo se había creído que carecían de ellas. Esto se debía a que no llegaban a Europa especímenes vivos que permitiesen estudiarlos. MARCAIDA LÓPEZ, José Ramón (2011).

¹⁶⁸ En la ficha catalográfica antigua del Museo Cerralbo aparece reflejado que en 1927 se atribuyó al pintor italiano pero, asimismo, tiene escrito “en el reverso se lee con tinta antigua Giacomo Bassano, sin embargo parece ser un Bassano más tardío y desde luego no parecer ser ni de Giacomo ni de Leandro Bassano”.

¹⁶⁹ VASARI, Giorgio. *Vite de più eccellenti pittori scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*. Florencia: 1772. Volumen 7, p. 26.

ofrecer; porque por pintar un cordero no pinte (como algunos) un gato, ó un perro; y estas no son cosas que se hacen bien de práctica, so pena que ha de recurrir á las pinturas del Basan, excelente hombre en esta parte, y tan excelente , que á veces es más seguro imitar sus animales, que el natural, por tenerlos reducidos á una manera fácil y práctica ¹⁷⁰

Al contrario de lo sucedido en los cuadros del arca ya comentados, en este caso las dos imágenes no son exactamente iguales. Si bien mantienen la misma estructura del arca a la izquierda de la composición, desde la que desciende la rampa de acceso hasta pasada el centro de la obra, y en el lado contrario un árbol repleto de aves, pero sin apenas hojas, la distribución de personajes, animales e incluso el paisaje sufren variaciones entre ambas obras. La obra del Cerralbo, aunque de menores dimensiones, congrega mayor número de animales esperando la entrada que el del Prado, si bien en ambas se duplican todas las especies. Sin embargo, al igual que sucedía en las obras flamencas, tampoco se cumple en esta ocasión la presencia de siete animales de aquellos limpios. Tampoco es exactamente igual la composición, ya que la del Prado la distribución de los animales forma una v, que parte de la zona central inferior de la obra, causada por el giro de estos hacia ese punto, y en la parte posterior otra diagonal creada por la rampa de acceso al arca. Esta si que la mantiene el cuadro del Cerralbo, pero la mirada llega a los pies de la rampa desde otra diagonal proveniente de la esquina inferior izquierda de la obra.

Los animales que aparecen representados en las obras, se caracterizan principalmente por ser de carácter doméstico y, en su gran mayoría, sobradamente conocidos en Europa. En el caso del cuadro de Bassano apenas hay animales de carácter exótico, limitándose a la representación de ciervos, burros, vacas, camellos, búhos, halcones, liebres, águilas, caballos, pavos, perros, ocas, conejos, etc. Tampoco apreciamos entre las aves ninguna característica por su exotismo más allá del pavo real, al que casi saca de la escena. La única referencia a animales exóticos estaría presente en los dos leones y el elefante. Los primeros, con una postura corporal que más recuerda a los leones utilizados en heráldica que a los de verdad, suben la rampa del arca. Es aquí donde también podemos observar el desconocimiento naturalístico del pintor al colocar dos especímenes macho (ambos luciendo melena), en lugar de un macho y una hembra (que carecería de la misma). El elefante, por su parte, aparece escondido tras la multitud, quizás en un intento por parte del pintor de así poder evitar los fallos con respecto a su aspecto. En el árbol observamos como aparecen representados los pájaros por parejas, que en escasas ocasiones interrelacionan. Por su parte, en el cuadro del museo Cerralbo, el aumento del número de animales genera una mayor variedad de especies. Probablemente el pintor se viese influido, a la hora de completar la obra, de los cuadros del arca ya comentados, en donde el número de especies no se limita principalmente a las de ámbito doméstico. El problema surge cuando se observan con detalle estos animales. Si bien las imágenes de los autóctonos siguen contado con una representación más o menos verídica, el aumento del número de especímenes acarrea el de ejemplares exóticos y fantásticos, en donde el pintor deja volar su imaginación. Lo que en el cuadro del Prado se trata de dos zorros esperando subir la rampa, pasa a convertirse en dos

¹⁷⁰ PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Madrid: Galiano, 1866. Libro III, p. 123.

unicornios, perdiéndose la escala entre los leones y los zorros quedando los primeros representados como animales minúsculos. A poca distancia de los unicornios, y en la fila para subir al arca nos encontramos con un pequeño dragón rojo, tras el cual hay una jirafa y más allá un león. Evita la representación de estos en primer término para así no tener que prestar atención al detalle. Esto mismo se repite en la multitud de avejillas que se dirigen a la parte superior del arca en donde el tamaño de la representación contribuye a poder evitar cualquier tipo de carácter identificativo.

La proveniencia de la obra de Bassano ha traído, a lo largo de su historia, diferentes versiones de cómo llegó hasta la colección real. Si bien todas están de acuerdo en que formaba parte de la decoración del comedor de Felipe IV, no sucede lo mismo con el método en que alcanzó los muros del palacio.

El inventario del Alcázar de 1636 sitúa la obra en la "Pieça en que su magd. come en el quarto bajo" e indica que *El Paraíso Terrenal* llegó a Madrid tras la muerte de Filiberto de Saboya, pero no aclara la procedencia exacta del segundo. En esa misma sala permanecerá durante los inventarios de 1666 y 1686.

"Un lienço del Basan, de quatro baras de largo, poco mas o menos, con moldura dorada y negra, en que está la creación del mundo y en lo alto Dios Padre y al lado derecho del quadro eba asentada junto a un arbol y Adan en pie como espantado este lienço dejó a su magd. el Principe Filiberto quando murió, trajéronlo de Sicilia.

Otro lienço original de Basan, mas pequeño, con moldura dorada y negra y es mas angosto, del arca de Noe, quando iban entrando en ella los animales."

Sin embargo, Pedro de Madrazo hace referencia a la llegada del cuadro a Madrid a través de Tiziano.

"Este cuadro fué comprado por Ticiano y enviado a España para el emperador Cárlos V. En tiempo de Cárlos II ocupaba, en el piso bajo del R. Alc. y Pal. de Madrid, el comedor de S. M.; y en la Colec. de Cárlos III, del Pal. nuevo, la misma pieza que el anterior."¹⁷¹

Nada se menciona, sin embargo, de su proveniencia en los inventarios de la segunda mitad del XVIII, donde ya simplemente se limitan a hacer una descripción de las obras.

Inventario de Felipe V, Buen Retiro, 1747. "Pinturas entregadas en dichas Casas Arzobispales a don Santiago de Bonavia".

"Otros dos de dos varas y tercia de alto y tres varas de ancho el vno de la Creacion y el otro del Arca de Noé dando gracias en tierra originales de Basan en doce mil reales ambos"

¹⁷¹MADRAZO Y KUNTZ, Pedro de. Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872, p. 17.

Inventario de Carlos III, Palacio Nuevo, 1772. “Antecámara de S.M”

“Con el mismo número dos pinturas iguales la una representa a Adan y Eva en el Paraíso con todos los animales y el Padre Eterno que se le aparece en el aire y la otra del Arca de Noé quando entran los animales ambos originales de Jacobo Basan el primero de tres varas y media de largo y dos y quarta de alto y el otro de tres y quarta de largo y dos y media de caída”

Inventario de la Testamentaría de Carlos III, Palacio Nuevo, 1794. “Pieza de paso al dormitorio. de la S^a. Ynfanta y Dormitorio”

“Dos de tres varas y media de largo y dos y media de alto: Adan y Eva en el Paraíso con todos los animales el uno: y el otro la entrada de los animales en el arca de Noé. Basan ... 12.000”

Miguel Falomir habla de esta confusión de procedencia achacando el malentendido a que Tiziano comenta que compró una obra a Jacopo Bassano y esta era la única autógrafa en el Museo del Prado. Así mismo baraja la posibilidad de que pudiera haber llegado a Madrid a través de Crescenzi en 1634.¹⁷²

No serán, sin embargo, estos cuadros los únicos en representar la historia del arca en la pintura del momento. El Museo del Prado conserva otras dos obras referentes a la historia de Noé. *Noé, después del diluvio* (óleo sobre lienzo de 80 cm. alto por 113 cm. ancho), atribuido al taller de Bassano, y *Noé dirige los animales hacia el arca* (óleo sobre cobre de 68 cm. alto por 86 cm. ancho), pintado por Frans Francken II supondrán la combinación de los personajes bíblicos con la representación de los animales en una proporción mayor a la que previamente hemos observado. Por ello, y porque los animales representados en ellos no suponen ningún aporte novedoso, por ser repeticiones de imágenes ya vistas y representaciones de animales domésticos no serán estudiados en mayor profundidad.

La obra de Bassano aparece, con el número 192, situada en la “Antecámara de S. M” en el Inventario de Carlos III, del Palacio Nuevo, en 1772.

“Otras dos pinturas del mismo tamaño la una es una de los tiempos correspondientes a los antecedentes [los cuatro tiempos del Año de mas de vara de largo y algo menos de caída originales de Basan] y la otra representa el Arca de Noé algo mayor del mismo autor”

Siguiendo la misma estética del Arca de Noé de Brueghel, y siendo también una copia de Jan Brueghel “el Joven” de un cuadro de Jan Brueghel “el Viejo”, existe un cuadro perteneciente al Museo del Prado llamado *El Paraíso Terrenal*. Este óleo de 57 cm. de alto por 88 cm. de ancho y fechado hacia 1626, guarda una semejanza enorme con los ya tratados previamente, al compartir composición y personajes. La diferencia reside en la redistribución de los animales y en la aparición en el fondo de la composición de Adán y Eva en el lugar donde anteriormente habíamos encontrado la edificación. El caballo, los perros atacantes, los ciervos, camellos, cisnes, patos, vaca, etc. son iconográficamente iguales a los presentes en la *Entrada de los*

¹⁷² FALOMIR FAUS, Miguel. *Los Bassano en la España del Siglo de Oro: 29 de marzo - 27 de mayo 2001*. Catálogo exposición. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001.

animales en el arca de Noé. De esta misma tipología existirán numerosas obras realizadas por ambos autores en las que se observa constantemente la repetición de los mismo animales, verdaderos protagonistas de las obras, siempre bajo el amparo de el tema de el Paraíso terrenal o el Arca de Noé, que pasan desapercibidas en los planos posteriores. El Museo Thyssen Bornemisza tiene en depósito la obra de la Colección Carmen Thyssen- Bornemisza *El Jardín del Edén*, datado entre 1610-1612 y considerado una de las primeras pinturas en la que Jan Brueghel “el Viejo” comenzará su compilación de animales.

También de Jan Brueghel “el Joven” conserva el Museo del Prado otras dos obras suyas datadas hacia 1618 y 1620: *Adán y Eva en el Paraíso* (40 cm. alto por 50 cm. ancho) y *El Paraíso Terrenal* (59 cm. alto por 41 cm. ancho). En ambas composiciones están representadas las figuras de Adán y Eva junto al árbol del fruto prohibido. Mientras que en la segunda el protagonismo vuelve a ser de los animales, en la ocasión de la primera se trae a los personajes a un plano mucho más visible, centrando el foco de luz de la obra en ellos y relegando a los animales a configurar un marco para la escena. Para ello, se vale de la utilización de animales que ya hemos observado en otras obras aunque, en este caso, iconográficamente no provienen de las mismas fuentes ya mencionadas. En esta ocasión los animales parecen haber sido extraídos de la representación de *El Paraíso terrenal* de Jan Brueghel “el Viejo”, perteneciente a la colección del Museo del Louvre, y haber sido recolocados en la obra por su hijo, generando en ocasiones imágenes especulares, como es el caso del león y el leopardo, el elefante, el ciervo sentado o el puercoespín. Por otro lado, y siempre cercana a este último animal, tenemos el caso de la tortuga, que ha sido aumentada de tamaño de una forma considerable con respecto a la original. Al contrario que en el caso del Arca de Noé, la mayoría de los animales aparecen retratados de forma individual en esta obra, no sucediendo lo mismo en la de formato vertical, en la que casi todos aparecen por parejas. Estas imágenes de macho y hembra, lejos de vincularse con la recolección de animales de Noé, estaría vinculada a la figura de Adán y Eva, prefigurándose en el resto de animales que les acompañan en la escena.

Ambas obras estuvieron inventariadas en las colecciones reales con anterioridad a la mitad del siglo XVII. *Adán y Eva en el Paraíso* figura en los inventarios reales bajo el número 251.

Inventario de Isabel Farnesio, La Granja, 1746

“Un Pais Origl en Tabla, de mano de Auel Brugol, que rept^a el Paraiso Terrenal, entregando Eba el Pomo vedado à Adam. tiene una tercia, y cinco dedos de alto: media vara, y quatro de ancho. Marco como el antecte”

Inventario de la Testamentaría Isabel Farnesio, La Granja, 1766

“Otro en tabla de igual medida, y marco, representa Adan y Eba, con varios animales, estilo de Brugul, vale ochocientos rs”¹⁷³

¹⁷³ Las medidas que establecían son de dos pies de alto por dos, y medio de ancho y el marco era dorado con tres órdenes de talla.

Inventario de la Testamentaría Carlos III, Aranjuez, 1794. Pieza de Música.

“Una tabla de pie y tres cuartos de largo y uno y medio de alto. El Paraíso con Adam y Eva y diferentes especies de Animales. J. Brugul ... 3000”

Por su parte, *El Paraíso Terrenal*, aparecerá inventariada con el número 88 en las diferentes colecciones a las que perteneció.

Inventario de Felipe V, Palacio Nuevo, 1747. Pinturas Existentes Antiguas. “En la Primera sala de este Oficio”.

“Un pais en tabla de mas de tres cuartos de caída y media vara de ancho original de Brugul en quatro mil reales”

Inventario de Carlos III, Palacio Nuevo, 1772. Paso de Tribuna a Trascuartos.

“Un quadro que contiene vn pais al parecer el Paraíso con varios animales y aves y Adán y Eva a la distancia junto a vn árbol de tres cuartos de alto y media vara de ancho original de Brugul”

Inventario de la Testamentaría de Carlos III, Palacio Nuevo, 1794. Pieza de Tocador

“Mas de dos tercias de alto y media vara escasa de ancho: Una arboleda con varios Pajaros y varios Animales. Brugul ... 8000”

En referencia al Paraíso, el Museo del Prado cuenta con dos obras atribuidas a los Bassano y a su taller, con la misma temática. Tanto *La reconvención de Adán* (191 cm. de alto por 287 cm. de ancho) como *El Paraíso terrenal* (144 cm. de alto por 186 cm. de ancho y en depósito por el Museo en la Embajada de España en París) presentan una amplia gama de animales que agrupa en primer término y entremezcla con los personajes de la escena bíblica. En este caso las escenas son mucho más evidentes que en los cuadros flamencos, pudiéndose observar a la perfección lo que allí sucede. En la primera, Adán surge de entre la flora y los animales respondiendo a la llamada de Dios, mientras Eva está escondida detrás de un árbol. La escena, con Adán tapándose con unas hojas de higuera, es fiel al texto bíblico en casi todo salvo en la colocación de Dios, el cual aparece flotando en el cielo en lugar de mostrar como, según la Biblia, “se paseaba en el huerto al ayre del día”¹⁷⁴. Por su parte, la segunda obra presenta una escena tranquila de Adán y Eva descansando en el Paraíso Terrenal, bajo la atenta mirada de Dios. En lugar de encontrarse entremezclados los animales con los seres humanos, en esta ocasión coloca a Adán y Eva en un alto, en la parte trasera de la escena, conectándolos con Dios a través de los rayos de luz que este emana desde su abertura en el cielo. Los animales, en primer plano, repiten exactamente los mismos modelos que presenta en *La Reconvención de Adán*. Perros, gatos, pavos, el mono sentado en el suelo, la cabeza de caballo, la liebre saltando, los ciervos, conejos, camello, etc. están todos presentes en ambas obras pero, en el *Paraíso*, se nota una sensible pérdida de calidad en su representación. Además, animales como la liebre

¹⁷⁴ Referencia ya señalada por FALOMIR FAUS, Miguel (2001). Cita tomada de “Génesis, 3:8”, *La Biblia*. (1602).

saltando, el león, los perros blancos y marrones, los conejos, el ciervo, la pareja de zorros y los gatos, aparecen a su vez repetidos en la *Entrada de los animales en el arca de Noé*. Esta repetición de animales señala la importancia que debieron tener los dibujos de los Bassano y su método para la realización de animales. La Galería de los Uffizi conserva, en su gabinete de dibujos, uno de estos bocetos que representa la pareja de conejos que aparece en estas obras, realizados con un trazo muy suelto y rápido lo que facilitaría su copia. Por lo demás, los animales, al igual que sucedía con el Arca, son casi todos domésticos o bien conocidos en Europa, excluyendo de esto únicamente al unicornio presente en la representación del Paraíso.

Ambas obras figuraban entre las pertenecientes a la colección real y estuvieron expuestas en la segunda mitad del siglo XVIII. *La Reconvención de Adán* figura entre los inventarios desde 1747, en donde aparece inventariada con el número 634.

Inventario de Felipe V, Buen Retiro, 1747. "PINTURAS ENTREGADAS en dichas Casas Arzobispales a don Santiago de Bonavia"

"Otros dos de dos varas y tercia de alto y tres varas de ancho el vno de la Creacion y el otro del Arca de Noé dando gracias en tierra originales de Basan en doce mil reales ambos"

Inventario de la Testamentaría de Carlos III, Palacio Nuevo, 1794. "Pieza de paso al dormitorio. de la S^a. Ynfanta"

"Dos de tres varas y media de largo y dos y media de alto: Adan y Eva en el Paraíso con todos los animales el uno: y el otro la entrada de los animales en el arca de Noé. Basan"

Por su parte, *El Paraíso Terrenal* aparece por primera vez entre las obras del inventario de Isabel de Farnesio de 1746, en La Granja, atribuida a Bassano.

"Otra de lienzo de mano del Bassano la creación del mundo con Adán en compañía de Eva en cuya presencia están todos los animales de cinco pies y dos dedos de alto y seis y diez de ancho"

Las dos últimas obras de temática bíblica que nos encontramos, ambas pertenecientes a la escuela del norte de Europa de siglo XVII, son *El paraíso terrenal* (150 cm. alto por 196 cm. ancho) de Paul de Vos y los *Animales camino del arca* (199 cm. alto por 255 cm. ancho) de Rosa de Tivoli. Ambas obras se caracterizan por centrar toda la atención en la realización de animales de gran tamaño, tapando gran parte del cielo y rellenando con ellos la totalidad de la escena. Una vez más nos encontramos con una limitada variedad de animales, por parejas o no según sea o no pertinente en el tema representado, entre los que destaca alguno de carácter más exótico, pero que no aporta ninguna novedad. El único que quizás resulte más particular, por la asociación que realiza el pintor entre el animal y el tema, es el Ave del Paraíso en la obra de de Vos. Sin embargo no sería la primera vez que la imagen aparece utilizada por Paul de Vos, puesto que

esa misma representación del ave figura otra obra suya llamada *Variedad de aves*¹⁷⁵, perteneciente a la colección del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁷⁶.

La obra de Rosa de Tivoli aparece por primera vez en el inventario de Isabel de Farnesio en donde se le otorga el número 715, que mantendrá en todos los subsiguientes. La obra, según indican estos mismos, no abandonó el palacio de La Granja durante la segunda mitad del siglo XVIII, por lo que no podría haber sido ningún tipo de referente a la hora de la realización de imágenes de fauna ilustrada.

Inventario de Isabel de Farnesio, La Granja, 1746

“Quatro en Lienzo de ma^o de Rossa, que rept^an La una dos Becerros el uno hechado, y muchas Cabras, y Ovejas; la 2^a dos Cauillos uno blanco, y otro melado, dos Leones, y dos de cada Especie La 3^a distintos Animales, un Pavo RI haciendo rueda, y un Puercoespín; la 4^a una Muger sentada ordeñando una Cabra. Tienen à seis pies, y me^o de alto; diez, y seis de ancho. Marcos dorados lisos”¹⁷⁷

Inventario de la Testamentaría de Isabel Farnesio, La Granja, 1766

“Otro de onze pies de largo, y ocho de ancho, marco dorado liso, representa varios Animales de distintas especies de mano de Mr Rosa, vale tres mil y seiscientos rrs”

Inventario de la Testamentaría de Carlos III, La Granja, 1794

“Otra de lo mismo que representa animales de todas especies: en tres mil seiscientos reales. Yd.”

Por otro lado *El Paraíso Terrenal* aparece, por primera vez, en los inventarios del Palacio Nuevo de 1794, estando situado en la “Antecámara de las S^{as} Ynfantas” con el número 891.

“Dos varas de largo y siete quartas de alto: Un perro manchado con unos Conejos, y otros animales y Pajaros. P. de Vox... 2000”

3.5.3 DANDO VIDA AL AIRE.

Como se ha podido venir observando la mayor concentración de animales exóticos, especialmente de aquellos provenientes de América, quedaba concentrada en las aves. La importación de estas, vivas o disecadas, permitía el conocimiento de las mismas y su difusión fue acogida con interés desde bien temprano. La presencia en especímenes vivos en las cortes

¹⁷⁵ MARCAIDA LÓPEZ, José Ramón (2011) destaca en esta obra la representación de las patas en el Ave del Paraíso, estableciendo así una novedad con respecto a las formas anteriores del mismo, p. 276-277.

¹⁷⁶ La obra llegaría a la Academia con posterioridad al siglo XVIII puesto que no figura en el inventario de la misma de 1796-1805.

¹⁷⁷ La mención en el inventario es para las obras 714-717, por lo que es común con la anteriormente comentada sobre Ovidio.

europas permitía el estudio directo del comportamiento de las mismas lo que conducía, en la mayoría de los casos, a una comprensión mayor a la hora de su representación. Aun así, no sería hasta más adelante cuando se interesasen los naturalistas en su estudio global, examinando sus patas y tipologías de vuelo. Esto generó que, entre las representaciones de aves, primasen tres tipologías principales: apoyadas sobre tierra, en una ramita o en vuelo. Aun así, en obras como *El Aire* (148 cm. alto por 186 cm. ancho), de Martín de Vos, o *Eolo* (140 cm. alto por 126 cm. ancho), de Rubens, los pintores se sirven de la observación de las aves para la realización de sus obras, generando estudios bastante aproximados al natural.

En el cuadro de Martín de Vos, la imagen nos presenta a una figura masculina flotando sobre dos cabezas de putti, de cuyas bocas sale viento, en alegoría al tema tratado, con un camaleón en su mano derecha, un pavo real a sus pies y todo ello rodeado de multitud de aves. Matías Díaz Padrón¹⁷⁸ resaltó la aparición del camaleón en la escena por influencia de la iconología de Cesare Ripa quien define cómo debía representarse la figura del Aire.

“Donna con i capelli sollevati, & sparsi al vento, che sedendo sopra le nuvole, tenga in mano un bel pavone, come animale consecrato à Giunone Dea dell'aria, & si vedranno volare per l'aria varii ucelli, & a i piedi de detta figura vi sarà un camaleonte, come animale, che non mangia cosa alcuna, no beve: ma solo d'aria si pasce, & vive. Ciò riferisce Plinio nel lib. 8. cap. 33.”¹⁷⁹

Este último animal, que se malinterpretó durante largo tiempo que viviese del aire debido a su dieta eminentemente insectívora, supone el único ejemplo de reptil introducido en esta obra. Además, el aquí descrito es un ejemplar de *Chamaeleo Chamaeleon*, único representante de la especie existente en Europa, cuyo hábitat está establecido en la región mediterránea. Curiosamente de Vos se vale de los elementos iconográficos expresados por Ripa, pero ni es una mujer la representada, ni es el pavo real el que tiene en la mano, sino que en su lugar cambia las posiciones del pavo y el camaleón. La lógica primaria en el caso de la representación puesto que resultaría mucho más fácil sostener a un camaleón que a un pavo real y el primero se perdería entre la representación de las demás aves. Por su parte, el *Eolo* de Rubens no cumple ninguno de los consejos iconográficos dados por Ripa para su representación.

“Huomo inhabitato di Re, con una fiamma di fuoco in capo, terrà con una mano una vela di nave, & con l'altra un Scettro. Si rappresenta in questa guisa, perche Diodoro Siculo nel 6 libro dell sue historie, dice, che Eolo regnò nelle Isole chiamate da gl'antichi dal suo nome Eolie, che sono nel mare di Sicilia, & fù Re duistisimo, humano, & pietoso, & insegnò alli Marinari l'uso delle vele, & con la diligente offeruatione delle fiamme del fuoco, conosceva i venti che dovevano tirara, & li prediceva; onde hebbe luogo la favola, che egli era Re di venti.”¹⁸⁰

¹⁷⁸ DÍAZ PADRÓN, Matías. “Tres lienzos de Martín de Vos identificados en el Consejo de Estado y en la colección Osuna”, *Boletín del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1982. Número 7, tomo III, p.7.

¹⁷⁹ RIPA, Cesare. *Iconologia overo Descrittione di diversi imagini cavate dall'antichità et di propria inventione*, Lepido Faeij. Roma: 1603, p. 121.

¹⁸⁰ RIPA, Cesare. (1603), p. 496.

No solo no le representa desnudo, con un paño de pundonor, sino que lo que lleva en su mano derecha no es una vela ni un cetro, sino un ramo de plumas de ave. Eolo por lo tanto no respondería ni a la representación del Aire ni a la del señor de los vientos dadas por Ripa. Si bien si que aparece representado flotando sobre una nube, carece del camaleón o incluso del pavo real. La ausencia de esta última ave resulta destacable puesto que figura en la mayoría de las obras que hemos venido viendo. No se puede atribuir esta ausencia al hecho de que el pintor haya colocado a las aves flotando en el aire y que el pavo real rara vez se represente en vuelo, porque Rubens coloca a los diferentes pájaros posados sobre las nubes como si del suelo se tratase. Para generar esta sensación de estar flotando hace surgir a un ánade por la parte inferior derecha de la composición, dando a entender que se puede provenir de más abajo.

Pocas son las aves repetidas, sin embargo, entre la multitud representada por los dos artistas. Así bien, podemos encontrar en ambas obras al águila, el pito real, la urraca, la lechuza, el búho real, las golondrinas, un martín pescador, el faisán y las ánades. De finales del siglo XVI y principios del XVII se conservan varios libros sobre ornitología en los que, por supuesto, aparecen todas estas aves. Sin embargo, las reproducciones que se hacen de ellos en obras como *Histoire de la nature des Oyseaux* de Pierre Belon, en las obras de Ulisse Aldrovandi o en *Exoticorum libri* de Clusius difieren enormemente en la calidad con respecto a las reproducciones de Rubens o Martín de Vos. En la obra del primero hay una menor cantidad de aves¹⁸¹, pero no por ello el porcentaje es menor en cuanto a especies exóticas. La utilización de gallinas de guinea (*Numididae*), un guacamayo (*Psittacoidea*) o un ave del paraíso (*Paradisaeidae*) por parte de Rubens y una grulla coronada cuellinegra (*Baleárica pavonina*), un pavo real (*Pavo cristatus*) por parte de de Vos supone una mínima parte de representación exótica entre las aves. A las demás, seguramente, habrían tenido fácil acceso desde Europa. Entre las aves más habituales en Europa, destaca la representación de las oropéndolas que acompañan a Eolo, ya que guardan un asombroso parecido, a nivel compositivo, con las que en el siglo siguiente representaría Luis Paret y Alcázar.

La representación de estas obras está en ambos casos vinculada a una serie de los cuatro elementos¹⁸², en donde serían escogidas las aves como mayores representantes del aire. En ambos casos irían acompañados por los otros tres elementos, en donde ni el fuego ni la tierra harían una alusión directa a los elementos, centrándose en la representación de Vulcano y en Ceres y los productos de la tierra. Sin embargo, en el caso del agua, este si que estaría representado por sus habitantes, en esta ocasión, por peces.

Las cuatro obras de Martín de Vos aparecen por primera vez mencionadas en el Inventario de la Testamentaría de Carlos II en 1701-1703, en el Buen Retiro.

¹⁸¹ GÓMEZ CANO, Joaquín y ORELLANA ESCUDERO, Gerardo. *Las aves en el Museo del Prado*. Madrid: Sociedad Española de Ornitología (SEO) /BirdLife, 2010, p.154-156.

¹⁸² DÍAZ PADRÓN, Matías (1982).

“Una pintura de dos varas de largo y vara y media de alto; del elemento del fuego, con las fraguas de Vulcano y marco dorado viejo; rasado en veynticinco doblones.

Otro del mismo tamaño y calidades, del elemento del Agua con la diosa Tetis y numero de pescado, tasado en veinticinco doblones.

Otra pintura del mismo tamaño y mano; con marco negro; del elemento de la Tierra, con la diosa Ceres y variedad de flores y frutas, tasado en veinticinco doblones.

Otra pintura del mismo tamaño y mano, con marco dorado viejo, de el elemento de el Aire, con un camaleón en la mano y gran número de aves. tasada en veinticinco doblones.”

No volverá a figurar en los inventarios hasta el de Carlos III de 1794, en donde se vuelve a mencionar la serie completa, continuando en la misma ubicación.

“(294) - El elemento del Aire con el dios Eolo con el camaleon en la mano y gran número de Aves de dos varas de largo y vara y media de alto = 500

(296) = El elemento del Fuego y fragua de Vulcano de dos varas de largo y vara y media de alto = 500

(297) El elemento de la Tierra con la diosa Ceres y variedad de flores y frutas de dos varas de largo y vara y media de alto en 500

(299) El elemento del Agua con la diosa Tetis y variedad de pescados de dos varas de largo y vara y media de alto = 500”

La serie, que cuenta con un enorme vacío de fechas, sí que es mencionada por Antonio Ponz, en donde comenta la ubicación de la misma dentro del Palacio del Buen Retiro, situándola en una estancia ubicada junto al jardín de verano.

“Esto es lo principal que ocurre decir del Real Sitio del Buen- Retiro, en cuyo recinto, junto al Jardín de Verano, tiene habitación el Conde de Altamira, como Alcayde que es de él. En el quarto baxo está incorporada la Ermita de S. Juan. En las piezas de arriba hay adorno de pinturas pertenecientes á S. M. algunas son de Francisco Basan, que representan asuntos de campaña. Se ven los cuatro elementos en figuras alegóricas con todos sus distintivos de peces, aves, frutas, plantas, etc..., hecho todo con gran inteligencia: Las figuras son del gusto de Martín de Vos”¹⁸³

¹⁸³ PONZ, Antonio. *Viage de España, en que se la noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*. Madrid: Impreso por la viuda de Ibarra, 1793. Tomo VI, p. 153.

Por su parte la obra de Rubens sí que aparece mencionada de una forma más continuada en los sucesivos inventarios, apareciendo por primera vez en el de 1701 y, desde mitad del siglo XVIII, estando presente de forma consecutiva.

Inventario de la Testamentaría de Carlos II, 1701-1703, La Zarzuela, "Sala Primera".

"Otras dos Pinturas Sin marcos de vara y media de alto y de los elementos de el fuego y el ayre tassada a Veinte doblones cada una. 40 / Existen en dicha pieza a los números 81 y 82"

Inventario de Felipe V, La Zarzuela, 1747. "Pieza séptima".

"Pieza septima Que contiene las cinco pinturas, siguientes/ 81/ Dos cuadros yguales de cinco cuartas de ancho y vara y m^a de alto que Representan el uno el Ayre con Pajaros sin marco...1200 / 82/ Y el otro el fuego...1200"

Inventario de Carlos III, Buen Retiro, 1772. "Pieza de la Antelibrería". Aparece inventariados Vulcano y el Aire con los número 965 y 966.

"Vulcano con varios arneses de guerra y el otro un mancebo con varios pájaros vara y tercia en quadro escuela flamenca = Zarzuela="

Inventario de la Testamentaría de Carlos III, Palacio Nuevo, 1794. "Pieza de la Librería de Apolo"

"Dos de vara y media en quadro, un joben representando el aire con infinitos Pajaros el uno; y el otro el Elemento del Fuego figurado en Vulcano y varias armas de yerro, á seis mil reales cada uno: Estilo Rubens... 12.000"

3.5.4 REPRESENTANDO A LAS AVES.

Por otra parte, y tratando directamente las aves sin necesidad de vincularlo a ningún ser humano, contamos con una amplia colección de cuadros, que estaban presentes posteriormente en las colecciones del siglo XVIII madrileño, en los que éstas son el tema principal. De entre ellos cabe la pena destacar, por casi configurar una tipología, los conciertos de aves. El coleccionismo de aves, exóticas o no, se había popularizado e invadido las casas europeas. La existencia de pajareras en los grandes palacios y casas nobiliarias y los especímenes repartidos en jaulas por los interiores de los mismos, se vieron acompañados por la decoración de estancias mediante la utilización de pinturas en las que aparecían representados conjuntos de aves. Estas aves, que perfectamente se pueden identificar con sus congéneres reales, no tenían como único fin decorar con "pajaritos" los muros de lo diferentes palacios, sino que presentaban especímenes exóticos o capaces de otorgar cierto status social a aquellos a quienes perteneciesen. Las representaciones de conciertos de aves serán un tema habitual en la pintura flamenca. El tema, tratado y, probablemente, potenciado por Frans Snyders, se popularizó en la segunda década del siglo XVII, llevando esta tipología de pintura a las casas de los cortesanos flamencos. Colocados como sobreventanas, sobrepuertas o antechimeneas estuvieron presentes en las casas norteeuropeas

de la alta sociedad, desde donde pronto se exportó la moda a España. La asociación del tema ha venido vinculándose a la orden franciscana en Flandes y a su devoción en la capilla de "Nuestra Señora del canto del pájaro" (Notre-Dame Du Chant D'Oiseau) en Bruselas¹⁸⁴. La reconstrucción de la capilla a finales del siglo XVI hizo que esta contase con jaulas de pájaros colgadas del techo. Éstos participaban con sus cantos en la liturgia generando un concierto. Snyders fue devoto de esta congregación, llegando a enterrarse con el hábito de la misma, por lo que la difusión del tema a través de su pintura no resulta extraño. Precisamente de él se conservan en el Museo del Prado dos de estos conciertos de aves, provenientes de la Colección real, pero que llegaron a ella como regalo del Marqués de Leganés a mediados del siglo XVII. Las obras atribuidas a esta colección, en los inventarios reales, son numerosas y en muchos de los casos se trata de pinturas relacionadas con temática animal. Esta tipología de pintura se concentraría en la Torre de la Parada, en donde la temática animalística establecería un punto común entre la decoración interior y el entorno.

Las obras, de 98 cm. de alto por 137 de ancho y de 79 cm. de alto por 151 de ancho, muestran una configuración muy similar en donde un grupo de aves están colocadas sobre las ramas de un árbol cuyo tronco está roto y hueco. Sobre la apertura del mismo, un cartel cuelga sobre una ramita. En el segundo, el pintor, simplemente trazó una línea negra simulando escritura pero sin llegar a reflejar nada en ella mientras que en el primero, se puede observar como aparece escrita una partitura musical en éste. Sobre ella, un mochuelo (*Athene noctua*) centra la composición simulando ser quien estuviese a cargo del concierto. La disposición del resto de las aves es casi circular: las más grandes (abubilla (*Upupa epops*), ave del paraíso de Raggi (*Paradisaea raggiana*), ampelis (*Bombycilla garrulus*), golondrinas (*Hirundo rustica*) y la amazona frentiazul (*Amazona aestiva*)) distribuidas de forma perimetral en torno al mochuelo y las más pequeñas (arrendajo común (*Garrulus glandarius*), bisbita campestre (*Anthus campestris*), camachuelo (*Pyrrhula pyrrhula*), carbonero común (*Parus major*), gorrión común (*Passer domesticus*), jilguero (*Carduelis carduelis*), martín pescador (*Alcedo atthis*), pinzón vulgar (*Fringilla coelebs*) y el verderón (*Carduelis chloris*)), bajo este, alrededor del tronco. La representación de la amazona frentiazul no será la primera vez que se vea. Este ave, caracterizado por tener la franja por encima del pico cubierta por plumas de color azul aparece en numerosas composiciones de aves. Sin embargo, resulta destacable que aparezca en esta misma postura en otros tres *Concierto de aves*, atribuidos a Paul de Vos, uno vendido por Christie's Nueva York en 2012, lote 295, a un coleccionista privado (161,2 cm. de alto por 256,5 cm. de ancho), el otro en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (156 cm. alto por 191 cm. ancho)¹⁸⁵ y el último en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (155,8 cm. ancho por 191 cm. alto)

¹⁸⁴ PÉREZ PRECIADO, José Juan "El secretario Miguel de Olivares". En: COLOMER, José Luis. *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Ed. Fernando Villaverde, 2003, p. 281-285.

¹⁸⁵ No hay noticias de la obra en Madrid durante el siglo XVIII. Asimismo, no figura en los inventarios de la Academia hasta el Inventario de los cuadros que existen en las salas de la Real Academia de San Fernando en el año de 1817. Galería del Pasillo. "266. Otro de 5 pies y 6 pulgadas de alto, con 8 y 4 de ancho. Representa diversidad de aves cantando y un

En el otro cuadro el número de aves representada es algo menor, y mantiene especies comunes con el ya comentado. Así, nos encontramos que en ambas obras están presentes la bisbita campestre y el camachuelo, pero sin embargo aquellas que más destacan son el guacamayo (*Ara spp.*), el águila real (*Aquila chrysaetos*), la espátula (*Platalea leucorodia*), las cotorras (Psittacoidea), la cacatúa de moño amarillo (*Cacatua galerita*), acompañadas por la abubilla (*Upupa epops*), la urraca (*Pica pica*) y otros pequeños pájaros de difícil identificación. En esta ocasión es el águila la que aparece también representada en la obra vendida en Christie's.

A este último concierto del Museo del Prado le atribuía Sánchez Cantón, en su *Catálogo de Pinturas del Museo del Prado* (1933), la pertenencia a la colección del Marqués de Leganés, que figura de la siguiente manera en el número 60 de su testamentaría.

"una pintura para delante de la chimenea de mano de Snyders, con guacamaya de diferentes papagayos y uno blanco con copete y un papel de solfeo en que cantan, en 1.000"¹⁸⁶

Cantón, sin embargo no asoció la pintura del mochuelo a ninguna de las presentes en los inventarios reales. Igualmente, confundió en su descripción la espátula con una cigüeña.

"En un árbol: cigüeña, águila, papagayo y diversos pájaros. Quizá regalado a Felipe IV por el Marqués de Leganés."¹⁸⁷

Esta obra, aun con todo, sí que figura en el Inventario de 1636 del Alcázar de Madrid, situada en la "Pieça grande de el dormitorio de su magd. que es donde come, en el quarto bajo de verano", y atribuida su procedencia también a la colección del Marqués de Leganés.

"Otros tres lienços de pintura, que tienen de largo cinco pies y medio, con molduras doradas y negras, de menos labor que las dichas, que el uno es una capilla de música de diferentes aves sentada sobre un tronco de Arbol y un mochuelo que tiene el libro de la solfa [...] y los dio el marqués de Leganés."

El Museo del Prado también conserva otro concierto atribuido a Snyders cuya procedencia es el Ducado de Pinohermoso, y que se integraría en la colección en 1987. Sin embargo se desconoce dónde se habría situado esta obra durante la segunda mitad del XVIII. Así mismo, en el inventario el Inventario de 1772 figura otro concierto de aves bajo el número 1019, asociándolo a Paul de Vos.¹⁸⁸

"1019- Torre de la Parada = Dos quadros Yguales el uno de una cazeria de jabalí con varios perros que le siguen y el otro de una música de pájaros de dos varas de largo y una de caída original de Pedro Borj"¹⁸⁹

mochuelo haciendo de maestro de capilla. Su autor Pedro de Vos". La procedencia de la misma con anterioridad a esa fecha es desconocida.

¹⁸⁷ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Museo del Prado. Catálogo*. Madrid: Blass S.A, 1933, p. 625-626.

¹⁸⁸ El número de inventario aparece situado en la obra bajo la urraca de la esquina inferior izquierda.

¹⁸⁹ Lleva una nota al margen en la que se pregunta si podría ser este pintor Paul de Vos.

No existe ningún elemento en la descripción que pudiese asociarlo con ninguno de los anteriormente comentados ni estos cuentan con ninguna inscripción con dicho número, por lo que podría tratarse de otro ejemplo más de pintura de esta tipología. Por otro lado, este mismo museo conserva un concierto atribuido a Jan Fyt y datado en 1661¹⁹⁰. Junto con Synders y de Vos, Fyt constituye uno de los mayores representantes de pintura de animales del momento. El óleo sobre lienzo, de 135 cm. de alto por 175 cm. de ancho, muestra una selección de aves posadas sobre las ramas de un árbol seco. Entre las especies aquí representadas nos encontramos con especies habituales como el gallo y gallina (*Gallus gallus*), la garza real (*Ardea cinerea*), el arrendajo común (*Garrulus glandarius*) o paloma (*Columba ssp.*) frente a otras más exóticas como el guacamayo rojo (*Ara chloroptera*) y el pavo real (*Pavo cristatus*). Otras dos copias de esta obra se conservan en Amberes (135 cm. alto por 186 cm. ancho), en la Rockox Huis, y en Varsovia (118 cm. alto por 15 cm. ancho), en el Museo Nacional en Varsovia. Si bien a primera vista parecerían la misma obra, existen pequeñas diferencias entre ellas. Éstas están principalmente centradas en la garza real de la derecha de la imagen y en el ave situada sobre la partitura. Aparte de las aves, las nubes del fondo destacan de forma diversa entre el óleo de Varsovia y los de Amberes y el del Prado.

Desde mediados del siglo XVIII aparece en los inventarios reales esta obra con el número 735, figurando por primera vez entre la colección de la reina Isabel de Farnesio.

Inventario de Isabel Farnesio, La Granja, 1746. "Antecámara de la reina"

"Otra Pintura en Lienzo, de ma^o de Fit, que rept^a distintas Aves, un Papagayo, un Pao RI y en una rama un Alchotàn, que ba â picar las ojas de un Libro. Tiene quatro pies, y cinco dedos de alto; seys, y cinco de ancho. Marco dorado antiguo"

Inventario de la Testamentaría Isabel Farnesio, La Granja, 1766. "Pieza ultima del quarto del Rey

"Ôtro de siete pies de ancho, y cinco de alto, marco dorado liso, representa varios Pajaros, y un Guacamayo, vale trescientos y veinte

Inventario de la Testamentaría Carlos III, Aranjuez, 1794. "Cuarto del príncipe-pieza del juego".

"Seis pies y quarto de largo y quatro pies y tres quartos de alto: varias Aves, un Pabo RI. Y un Guacamayo. Fit..."

Por último, dentro de las obras agrupadas bajo el nombre de Concierto de Aves estaría el *Concierto de aves y flores* (67 cm. alto por 86 cm. ancho) atribuida a Juan de Arellano¹⁹¹,

¹⁹⁰ Aparece firmado "joannes fyt F. 1661" en el ángulo inferior izquierdo y la fecha aparece también escrita en la partitura del árbol en donde, además, aparece inscrito "la música"

¹⁹¹ Famoso por sus pinturas de flores la bibliografía de este pintor se ciñe principalmente a su obra en relación a este género. CHERRY, Peter; CORTÉS, Joaquín y BARZDEVICS, Ivars. *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999; JORDAN, William B. y CHERRY, Peter. *El*

perteneciente a la colección del Museo Cerralbo. La obra, firmada por el propio pintor en la parte inferior izquierda, está compuesta por una franja inferior de tierra, en donde están situadas las flores, y una rama de un árbol, sobre la que se posan las aves para el concierto. La obra carece de contenido científico debido a la escasa calidad de las representaciones de las aves y las flores. Estas últimas, lejos de ser presentadas rodeadas por más vegetación crecen de un suelo de aspecto yermo y el tamaño de las flores con respecto a los tallos y las hojas es bastante desproporcionado. Las imágenes recuerdan a las de los herbarios en los que se buscaban potenciar determinadas características de las plantas estudiadas con la finalidad de resaltar sus cualidades pero sin mostrar el aspecto real de las mismas. Arellano fue conocido en el Madrid de la época precisamente por sus representaciones florales, por lo que extraña la baja calidad de las flores aquí realizadas, con respecto a las demás llevadas a cabo en el resto de su obra. Esto hace pensar a Cherry que se tratase de un discípulo del pintor o incluso de su hijo José de Arellano.¹⁹² Esta misma sensación de poca verosimilitud se transmite a la parte superior de la obra, en donde el pintor sitúa aves de todos los tamaños distribuidas a lo largo de una rama muy fina, sin mostrar en ningún momento que ésta vaya a ceder por el peso de las mismas. Igualmente, la rama sobre la que están colocados el búho que mira la partitura y los otros dos pájaros que tiene a la izquierda, surge de detrás del águila en paralelo al suelo, en un lugar donde el tronco del árbol no alcanza la altura de la misma. La imagen del búho como conductor del concierto ya la hemos visto con anterioridad, lo que haría suponer que Arellano copiara la idea, popular, para su propia composición. Esta figura aparece, con mayor calidad, en las obras de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en el del Museo de Bilbao, al igual que el pintor también toma de esta obra el pequeño tucán que aparece colocado junto a él. Si bien la postura es exactamente la misma, la falta de definición del ave, así como la desproporción establecida entre el pico y el cuerpo del mismo (siendo de menor tamaño de lo habitual) haría pensar que nunca hubiese visto un espécimen de este animal y que, por lo tanto, tendiese a corregir la diferencia de tamaño entre el pico y el cuerpo¹⁹³. Asimismo podría suceder con el pájaro rojo situado en la parte derecha de la obra que, debido a su colorido podría fácilmente ser un guacamayo, pero que no mantiene el pico característico de esta ave, habiendo sido sustituido por otro más parecido al de las águilas. Son precisamente el águila y el pavo real las otras dos aves reconocibles de la obra, ya que el resto de aves de menor tamaño carecen de detalle suficiente para poder aseverar su familia.

En la misma situación que se encuentra el *Concierto de Aves* que perteneció al Ducado de Pinohermoso estaría la obra *Un pavo real y otras aves* (168 cm. alto por 237 cm. ancho), también en el Museo del Prado e igualmente de escuela flamenca. En esta ocasión la obra fue

bodegón español de Velázquez a Goya. Madrid: El Viso, 1995; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Juan de Arellano, 1614-1676*. Catálogo exposición. Madrid: Fundación Caja Madrid, 1998.

¹⁹² CHERRY, Peter. *La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo*. Catálogo exposición. Madrid: Fundación Museo Cerralbo, 2001, p. 148.

¹⁹³ Representación de un tucán muy similar en ALDROVANDI, Ulisse. *Ornithologiae hoc est De auiibus historiae libri 12*. Bononiae: Franciscum de Franciscis Senensem. 1599. En Web: <http://amshistorica.unibo.it/26>. (Consultado el 2 junio 2015).

donada por la Duquesa de Pastrana en 1889 y en la actualidad se encuentra en depósito en la Embajada de España ante la Organización de las Naciones Unidas en Nueva York. Se desconoce la procedencia de la misma con anterioridad a la fecha de la donación, por lo que no se podría situar en el Madrid de la segunda mitad del XVIII. Asimismo, no destaca en él ningún ave que no haya figurado en ninguno de los cuadros anteriormente mencionados. Ambas obras, además, mantienen una relación a través de las aves pintadas, conservando como elementos en común el pavo real, el pavo, el guacamayo y los gallos y las gallinas, únicos componentes de esta última composición. Dentro de estas condiciones de cuadros que, hasta el XIX, no figuran en ningún inventario hasta la segunda mitad del siglo XIX¹⁹⁴, estaría la obra de Snyders, y que también alberga la colección del Museo del Prado, *Un mochuelo y multitud de pájaros*, donde destaca el hecho de encontrarse todas las aves en vuelo, pero con la atención aún centrada en la figura del mochuelo.

La representación de aves siempre había supuesto un tema popular desde la antigüedad. La vinculación de estas con multitud de temáticas había supuesto su constante aparición son diferentes intenciones iconográficas. Como ya se comentó en el cuadro de *Las cuatro partes del mundo* de Van Kessel, los animales se han utilizado frecuentemente para la representación de fábulas. Con respecto a esta temática el Prado conserva una obra, atribuida a Juan B. Martínez del Mazo por Díaz Padrón, llamada *Aves acuáticas y un lobo* (68 cm. alto por 218 cm. ancho) en la que plasma la fábula de la “Zorra y la Cigüeña”¹⁹⁵. La obra, hoy en día denominada bajo otra nomenclatura, aparece en la Testamentaria de Carlos III de 1794, situada en el Buen Retiro

“Otra, Copia de Pedro de Vox, con un Paisillo, con una Zorra, y tres Cigüeñas, de tres quartas de alto dos varas y tres quartas de ancho...200”

Sin embargo en esta ocasión no se hace referencia a la fábula, algo que si se destacará en el inventario de 1857, en donde se denomina a la obra *La zorra y la cigüeña*¹⁹⁶, en clara alusión a la historia. El lienzo, dividido en dos escenas, presenta por un lado al lobo en tierra, y a la cigüeña con el hueso en el pico, ya entrando en el agua, y por otro lado a dos cigüeñas escondidas entre los matorrales, una de ellas con una culebra en el pico. No busca el pintor la verosimilitud animal a la hora de la realización de la copia, puesto que el lobo carece de realismo, algo que contrasta no siendo un animal ajeno a Europa.

¹⁹⁴ Aparece recogida por primera vez en el Inventario del Palacio Real de Madrid de 1814-1818, situada en el dormitorio de príncipes-pieza novena.

¹⁹⁵ “Se le atravesó a un lobo un hueso en la garganta, mientras comía; viéndose en semejante apuro, rogó con mil promesas a una cigüeña que se lo extrajera, ya que tenía tan largo el pico. Hizolo así la cigüeña, pidiéndole después al lobo las dádivas ofrecidas, pero éste contestó:

¡Cuan necia eres!, después que he tenido tu cabeza entre mis dientes, de modo que te hubiera podido matar si hubiese querido, ¿aún me pides mayor premio?”

ESOPO (2002), p. 49.

¹⁹⁶ Figura en el inventario del Real Museo de 1857 con el número 2221.

Otras de estas obras donde no existe una clara búsqueda de lo particular, quedando entre la plasmación de las imágenes reales, algo que las dota de mayor valor científico, y la representación de situaciones con una intencionalidad meramente decorativa serían: *Aves acuáticas y armiños* (181 cm. alto por 89 cm. ancho), de Frans Snyders, y *Reunión de Aves* (90 cm. alto por 210 cm. ancho), de autor anónimo. Ambas figuran en las colecciones reales en el Madrid del siglo XVIII estando colocadas, la primera, en el Palacio Real de Madrid y la segunda en el Palacio del Buen Retiro. Por último, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando conserva un cuadro de Paul de Vos denominado *Aves salvajes* (172 cm. alto por 243 cm. ancho). La obra, que en 1800 pertenecía a la colección de Godoy¹⁹⁷, recoge una variedad de parejas de pájaros, muchos de los cuales ya hemos visto en obras anteriormente mencionadas. Guacamayos, águilas, cotorras, patos, etc. aparecen representados en las más variadas actitudes -nadando, con las alas más o menos desplegadas o posados sobre una rama- pero casi todos en primer plano, contrastando con el paisaje plano y de humedal. En el cielo, la representación del ave del paraíso con patas. Tal y como había sucedido en el, ya mencionado, caso del *Concierto de aves* de Snyders, esto suponía una novedad con respecto a las interpretaciones anteriores que asumían que este ave carecía de las mismas. Al margen de esta, quizás sea una de las representaciones más curiosas de la obra la del pato buceando. De él únicamente vemos, en primer plano y en el centro de la obra, los cuartos traseros y las patas asomando del agua. Esta representación no fue nada frecuente en pintores como de Vos o Snyders, por lo que merece destacar la singularidad de la misma. El ave, habitual en la iconografía europea, así como su presencia en todo el continente, rara vez aparece representada sumergiéndose, por lo que se ha de destacar, no solo la originalidad de la misma, sino también su innovación.

Las aves y demás animales tuvieron gran plasmación en los lienzos de los siglos XVI y XVII, buscando sus autores mayor o menor fidelidad en lo que estaban representando. Sin embargo, no fue el único lugar en donde estos estarían pintados. Cabe destacar como ejemplo de estos otros lugares los frescos de la Torre de la Reina en el palacio de El Pardo, realizados en la década de los años 60 del siglo XVI. En ella, Gaspar Becerra¹⁹⁸, desarrollaría una iconografía en la que se valdría, para la decoración de los entrehuecos de las ventanas, aves y frutas. La flora y fauna en ella representada muestra una auténtica capacidad de observación y una gran influencia por parte de autores como Giovanni da Udine o Gesner. La obra, tras su restauración entre 2001 y 2003, fue estudiada por Carmen García-Frías con gran detalle. Resalta como, al contrario que Udine, Becerra se valiese únicamente de ramas, en lugar de árboles completos para la representación de los especímenes, así como la realización de las pinturas se habría visto condicionada a la construcción de la torre. Las constantes idas y venidas de Becerra habrían espaciado en el tiempo el desarrollo de éstas, habiéndose dedicado a ellas principalmente en 1563. Son precisamente estos viajes los que condicionan a la investigadora a pensar en cómo,

¹⁹⁷ La obra sería vista por Pedro González de Sepúlveda en su visita a la colección de Manuel Godoy.

¹⁹⁸ GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen. *Gaspar Becerra y las pinturas de la Torre de la Reina en el Palacio de El Pardo*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2005.

sus colaboradores, habrían desarrollado gran parte de la misma, basándose en imágenes de Becerra. El pintor, famoso por las representaciones de imágenes con carácter científico, había sido ensalzado por Vicente Carducho en sus *Diálogos de la Pintura*.

“Enseñome un amigo unos dibujos de Bezerra, Español, que para mi fue fiesta doble. No podría apartarme de mirar aquellos perfiles tan airosos, tan fundados en arte y ciencia, y tan cumplidos en todo, que me despertaron lastimas destos tiempos, que apenas ai quien los quiera mirar, quanto mas quien procure imitarlos.”¹⁹⁹

Siguiendo su técnica, nos encontramos con la intervención en la obra del Bergamasco, Rómulo Cincinato y Patricio Cajés. Sería el primero el que probablemente más mano hubiese tenido dentro de la Torre de la Reina tras Becerra y quien se encargó de la obra tras la muerte de éste en 1568. Los otros dos se encargarían sucesivamente de la dirección de la Torre. Además de estos, habrían sido identificados en su testamento algunos de sus colaboradores: Miguel Martínez, Miguel de Ribas y Baltasar Torneo, a los que Becerra tendría en buena consideración. Por último, los oficiales de pintores serían Gaspar de Hoyos y Cosme de Susarte, a quienes Becerra buscaba dirigir directamente por lo que les pide que no pinten sin estar él presente.

La supervivencia de las pinturas de los entrehuecos ha sido curiosa. En 1608, un incendio afectó a las pinturas, no por el fuego, sino por el agua utilizada para apagarlas. A mediados del XVIII, se optó por la remodelación de la sala. El buen estado de las pinturas de los entrehuecos hizo que se salvaran de la eliminación, al contrario de lo que sucedió con las de las paredes. En el Inventario de la Testamentaria de Carlos III se hace alusión a estas pinturas como “Un friso con molduras y filetes dorados y el campo de color de porcelana con el zócalo jaspeado”. A principios del siglo XX, la estancia se transformó en un baño, cubriendo los entrehuecos pero respetando las decoraciones del techo. Esto colaboró a la conservación de las pinturas de la humedad generada en el baño, facilitando la llegada hasta nuestros días.

El interés de Felipe II por los animales ya ha quedado patente en el impulso que dio a la expedición de Francisco Hernández a América. No se ceñiría simplemente a la recopilación de especímenes y dibujos de los mismos, sino que utilizaría esta temática para la decoración de sus palacios. Aunque no siempre esta temática fuese plasmada directamente en los muros del palacio, la utilización de cuadros para la creación de entornos con asunto natural se repetiría en los diferentes palacios de la monarquía. Precisamente sería de esta decoración la que estaría también presente en El Escorial, en donde sabemos de la existencia de “23 cuadros de diferentes tipologías y diferencias de aves y animales y hierbas frutales de las Indias, cosa peregrina y curiosamente procurada por Su Majestad”²⁰⁰, según la descripción de Juan Alonso de Almela en 1598. Este interés por lo curioso, a nivel de Historia Natural ya había sido motivada por

¹⁹⁹ CARDUCHO, Vicente. *Dialogos de la pintura. Su defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias*. Madrid: Impreso por Francisco Martínez, 1633, p. 117.

²⁰⁰ ALMELA, Juan Alonso. “Descripción de la Octava Maravilla del Mundo”. En: ANDRÉS, Gregorio de (Ed.). *Documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid: 1962, p.78.

los Reyes Católicos, quienes habían impulsado la introducción en España de elementos exóticos, pero a su vez, potenciaron la introducción en América de productos naturales de origen europeo. El entorno en el que se encontraba el palacio, así como la intención principal de uso del mismo, facilitarían la adecuación de la temática natural a sus muros. Carducho aconsejaría, casi medio siglo después, la utilización de este tipo de temáticas para la decoración de las casas de campo, y pondría como ejemplo la Torre de la Reina del Palacio de El Pardo.

“Si fuere casa de campo de recreación, serán muy á propósito pintar cazas, volaterías, pescas, países, frutas, animales diverso, trajes de las naciones diferentes, ciudades y provincias, y si fuere compuesto todo debajo de alguna ingeniosa fábula, metáfora, ó historia que dé gusto al sentido, y doctrina al curioso, con alguna Filosofía natural, será de mayor alabanza y estimación.[...] Tenemos ejemplo desta doctrina, en lo que mandó pintar el Rey D. Felipe Tercero el Santo en su Casa Real del Pardo [...] En la una torre está pintada y adornada de estuques y oro (no sólo la bóveda, sino también las paredes) la historia de Medusa, de mano de Becerra y del Bergamasco...”²⁰¹

La variedad de especies representadas en esta sala es numerosa y supuso una gran novedad iconográfica, puesto que muchos de los ejemplares representados en la misma apenas eran conocidos hasta el momento en la Península. De estos, quizás uno de los que más destaque sea el pavo americano o guajolote (*Meleagris*), ave que llegará a ser común en toda Europa y en el siglo siguiente figurará en multitud de representaciones, bien sean bodegones o como especímenes vivos. Sin embargo, como ya señala García-Frías, esta sería una de las primeras representaciones que se harían del ave. La autora ya establece una relación de las aves y mamíferos que aparecen representadas en todos los entrehuecos de la estancia, así como una mención a la flora que los rodea. Por ello, en esta ocasión limitaremos el estudio a un elenco de los mismos, acompañándolos de sus nombres científicos.

- Abejaruco (*Merops apiaster*)
- Avoceta (*Recurvirostra avosetta*)
- Águila escudada (*Geranoaetus melanoleucus*) – De origen americano aunque muy utilizada en España para la cetrería
- Alcaudón (*Laniidae*)
- Arrendajo (*Garrulus glandarius*)
- Autillo (*Otus scops*)
- Cáрабо (*Strix*)
- Cisne (*Cygnus*)
- Chocha perdíz (*Scolopax rusticola*)
- Chochín (*Troglodytes troglodytes*)
- Codorniz (*Coturnix coturnix*)

²⁰¹ CARDUCHO, Vicente, (1633), p. 247-249.

- Gallina de Guinea (*Numididae*)
- Ganga (*Pterocliiformes*)
- Gaviota (*Laridae*)
- Gerifalte blanco (*Falco rusticolus*) – Muy utilizada en cetrería, por lo habitual reside en el norte de Europa, no estando acostumbrado a climas cálidos.
- Golondrina (*Hirundo rustica*)
- Gorrión (*Passeridae*)
- Grulla africana (*Baleárica regulorum*)
- Grulla damisela (*Anthropoides virgo*) - No habita en España sino en África y Este de Europa.
- Guacamayo (*Ara*) – De origen americano, se importó rápidamente a Europa por su vistosidad.
- Jilguero (*Carduelis*)
- Lavandera (*Motacilla*)
- Lechuza (*Tyto alba*)
- Martinete (*Nycticorax nycticorax*)
- Mirlo (*Turdus merula*)
- Morito (*Plegadis falcinellus*)
- Pavo (*Meleagris*) – Pavo americano apreciado por su carne
- Pardillo (*Carduelis cannabina*)
- Pato de cuchara (*Anas clypeata*)
- Pinzón (*Fringillidae*)
- Ruiseñor (*Luscinia megarhynchos*)
- Tórtola (*Streptopelia turtur*)

3.5.5 OTROS ANIMALES EXÓTICOS.

No serán únicamente las aves los animales representados en esta sala. Aparte de las escenas de cacerías que configuran el centro de los entrehuecos, podemos observar la presencia de tres otras especies que acompañan a estas aves: una pareja de jerbos (*Jaculus jaculus*), dos ratones de campo (*Apodemus sylvaticus*) y dos puercoespines (*Hystrix cristata*). Estos últimos, al contrario que lo señala García-Frías, no son puercoespines americanos, sino que se trata de puercoespines europeos. Por su parte, los jerbos son de origen africano, pero su tamaño y particularidad facilita su transporte y tenencia como mascota, en la actualidad bastante popular, por lo que no sería un espécimen difícil de encontrar en cualquier colección de animales vivos.

La representación de aves y animales concentrados en los muros de la Torre de la Reina de El Pardo, como se ha podido observar, no siempre estaban en estrecha relación con la fauna local, lo que apoya la influencia de textos e imágenes de naturalistas como Giovanni da Udine y Gesner. Sin embargo, no hay una correspondencia directa entre las imágenes de estos y las de

Becerra, siendo quizás el ejemplo más reseñable la imagen de los puercoespines, animal que Gesner ya retrató destacando sus cualidades.

Resulta destacable el número de obras dedicadas al mundo de las aves frente a aquellas dedicadas a otros mamíferos, reptiles y peces. Sin embargo, aunque si mayoritarios, las obras relativas a otros géneros también existen fuera de aquellos que conglomeran a todo tipo de animales. Principalmente estos se centrarán en el estudio de animales exóticos y raros (al margen de los dedicados al mundo de la caza). Si bien pocos ejemplos han llegado hasta nosotros, existe alguna que otra obra dedicada a ello. En el caso de la pintura en el Madrid de la época son tres obras las que responden a estas características: *Puercoespines y víboras*, la *Tortuga Laúd* y *Bodegón de peces y tortuga*. Todas centran su atención en animales con una representación minoritaria en el mundo de la pintura. El primero (171 cm. alto por 195 cm. ancho), realizado por Snyders y perteneciente a la colección del Museo Cerralbo, destaca por la innovación con respecto a los animales elegidos. Lejos de los habituales animales tratados por los pintores de esta época, decide escoger el que quizás sea uno de los más exóticos dentro de la fauna europea, el puercoespín (*Hystrix cristata*). También tratado por Becerra en la Torre de la Reina, en esta ocasión se le otorga todo el protagonismo de la obra a estos dos ejemplares. Aunque atribuida su introducción en Europa a los romanos, la presencia en el continente era conocida desde Plinio y Aristóteles, nombrándolos ambos en sus respectivas obras *Historia Natural* e *Historia general de las aves y los Animales*. Este último lo describe de la siguiente manera.

“El Puerco Espin, a quien llama Plinio Erizo mayor, por la semejança q con el tiene en todo, es el animal más feroz q ay en los montes, como dice Opiano: y no solo atemoriza con la vista, sino tambien con el ronquido, y ruydo q haze sacudiendose las puas, q arroja con tanta furia, que las clava en los perros, y arboles, y ansi si caça es muy peligrosa. beve vino aguado si se lo dan. Los Duques de Orliens le traen por armas con el verso de Marcial”²⁰²

El interés de Aristóteles no se centra tanto en la forma de vida del animal como en los datos curiosos con respecto al mismo. Sin embargo, en la obra de Snyders si que se destaca el carácter nocturno de estos y cómo habitan en cuevas, en las que pasan el día hasta el anochecer, momento en el que salen para alimentarse de raíces, hojas y frutas. Esto hace pensar qué llevaría al pintor a representar a estos animales junto con las víboras, puesto que no mantienen ninguna relación natural entre ambos. Posiblemente simplemente aprovechase el lugar rocoso para poder representarlas. Es también destacable la representación que hace de los puercoespines, ya que aunque les hemos visto representados en muchos de los cuadros de conjuntos de animales ya mencionados, en esta ocasión no se vale de las mismas tipologías para ello.

²⁰² ARISTÓTELES. *Historia general de aves, y animales*. FUNES Y MENDOÇA, Diego de (Traducción). Valencia: Impresor Pedro Patricio Mey, 1621, p. 375.

Estudiada la obra por Matías Díaz Padrón en su tesis doctoral de 1976 sobre la Pintura Flamenca en España ²⁰³, aparece previamente mencionada en el artículo de López Navío, publicado en la revista *Analecta Calasanciana*, en donde se menciona la pertenencia de la obra a Diego Felipe de Guzmán, Marqués de Leganés²⁰⁴. Tras su muerte sería heredada por el Conde de Altamira, quien debió de tenerla en su palacio madrileño en su gran colección de pintura, junto con otras obras de animales, entre ellas veintiún lienzos de Paul de Vos. La enorme cantidad de cuadros recopilados por este harían frente a muchas de las grandes colecciones de la segunda mitad del XVIII madrileño²⁰⁵. El cuadro sería comprado por José de Madrazo en el siglo siguiente, de donde pasaría a formar parte de la colección del Museo Cerralbo.

Por otro lado nos encontramos con la representación de la *Tortuga Laúd* (141 cm. alto por 207 cm. ancho), realizada por Pedro Juan Tapia y perteneciente a la colección del Museo del Prado. Al contrario que en el caso de los puercoespines, la finalidad de esta obra era enfatizar un hecho acaecido en la costa de Denia en 1597. Para destacar el suceso, la obra lleva escrita en la parte superior derecha de la misma, una cartela en donde queda narrado lo ocurrido.

“Este pescado peregrino que se tomó en la almadra de los atunes en Denia este año 1597 a 28 de agosto; de la mesma magnitud, color y forma que aquí parece, es la otra especie de galápago marino que llaman los autores latinos coriáceo: por estar cubierto de un cuero como vaquetado o también galápago de mercurio pues a su forma se dize haver Mercurio inventado el laúd. Tiene el tubo del cuerpo formado de su espinazo y costillas, y en su cavidad contiene todo lo que suelen tener los perfectos animales y assi es del género de pescados que respiran y forman boz, es amphibio, ovíparo, y omnívoro.”

La tortuga laúd (*Dermochelys coriacea*), cuyo hábitat está mucho más expandido que el de otras tortugas, debido a un particular sistema de termorregulación, su tamaño y porcentaje de grasa corporal, se sitúa en la actualidad principalmente en las costas del océano Pacífico y en las americanas del Atlántico²⁰⁶. En el Mediterráneo está presente durante todo el año, lo que hace considerarla común en la región²⁰⁷, sin embargo no se tiene constatación de su reproducción en sus costas. El cuadro, como se dice en su descripción, refleja el tamaño real de la tortuga, que pueden llegar a medir hasta 2,30 metros. Aunque oscurecido con el paso del tiempo, la imagen

²⁰³ DÍAZ PADRÓN, Matías. *La pintura flamenca del siglo XVII en España*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense Madrid, 1976, XII tomos.

²⁰⁴ La obra figuraba con el número 94 del inventario y aparece en él descrito como “Otra fábula del mismo tamaño y mano, con una cueva con diferentes culebras y dos puercoespines. Tasado en Morato” en LÓPEZ NAVÍO, José. “La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés.” *Analecta Calasanciana*. Madrid: Revista Calasancia, 1962. 7-8, p. 262-330.

²⁰⁵ Con la invasión francesa de la ciudad, muchas de las obras importantes desaparecerían del Palacio de Altamira lo que llevaría a la realización del “Inventario y descripción judicial de las alhajas y efectos, pinturas y documentos saqueados por los franceses, de la Casa, Archivo y Contaduría del Excmo. Sr. Marqués de Astorga (y de Ayamonte), Conde de Altamira, don Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán”. Archivo de la Casa de Ayamonte, 1814.

²⁰⁶ En Web: <http://www.nmfs.noaa.gov/pr/species/turtles/leatherback.htm>. (Consultado el 2 junio 2015)

²⁰⁷ En Web: http://www.magrama.gob.es/es/biodiversidad/temas/inventarios-nacionales/tort_5_tcm7-21482.pdf (Consultado el 2 junio 2015)

de la tortuga capta perfectamente sus características más reseñables: aletas en forma de laúd, caparazón formado por tejido conectivo blando, falta de uñas en las aletas delanteras y pico. En lugar de otros sistemas de alimentación de diversas tortugas marinas, el pico de estas está orientado a poder realizar la ingesta de los alimentos encontrados en alta mar (principalmente medusas), hábitat en el que suelen moverse estas poblaciones. El caparazón, en forma de lágrima para que sea más hidrodinámico, queda perfectamente reflejado en el cuadro. Igualmente, y mayormente debido al ya mencionado oscurecimiento del resto de la tortuga, destaca la realización del interior de la boca del animal, en donde se pueden perfectamente apreciar la especie de pinchos que tiene en su interior y la lengua. Plinio menciona la forma de esta tortuga en su descripción sobre los galápagos, incidiendo en que son “otros de hechura de laúd, a los queales llamo Rodolecio de Mercurio, por ser semejantes a su instrumento.”²⁰⁸

Posiblemente aquí nos encontremos con una de las obras con mayor carácter naturalista de las realizadas en los años anteriores al siglo XVIII. El estudio realizado por el pintor dista de la simple curiosidad y búsqueda de lo excepcional, centrando su atención en todas las características reseñables de la tortuga. La ausencia del espécimen original y la intención por agradar al rey mediante esta contribución a su colección naturalista llevaría a la máxima fidelidad en su representación. Poco se conoce de la obra de Pedro Juan de Tapia, pintor discreto que desarrollaría su trayectoria entre la actual Comunidad Valenciana y Aragón²⁰⁹. Aun así, el trabajo realizado aquí tiene una alta calidad científica, recabando todos los datos y no aportando ningún hecho no real, algo que en una especie así se podría haber añadido con facilidad con intención de darle un mayor carácter de monstruo marino. El único problema se establece en la representación del animal flotando sobre el agua, en lugar de sumergida como es más habitual encontrarlas. El desconocimiento de su comportamiento se debió a que, como indica en la cartela, apareció en una almadraba, lo que no habría permitido al pintor verla en su medio natural.

El cuadro, que debió despertar gran interés desde su llegada a la Corte, figura colgado en las paredes de los sucesivos palacios desde 1636. Posiblemente estuviese expuesto desde antes, pero el inventario del Real Alcázar se hace el mismo año de su elaboración y hasta el 36 no se realizará el siguiente.

Inventario de Felipe IV, Alcázar de Madrid, 1636. “Pieça Terçera del passadiço”

“Pescado peregrino. Un lienzo al olio y en él pintado un pescado grande negro peregrino, y tiene el dicho lienço un rótulo que diçe aberse cojido en las almadrabas de Denia”

²⁰⁸ PLINIO SEGUNDO, Cayo. *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*. HUERTA, Gerónimo de. (traductor). Madrid: Impresor Luis Sánchez, 1624, p. 545.

²⁰⁹ En su artículo sobre esta obra en el Boletín del Museo del Prado, Alfonso Pérez Sánchez, centra su atención en la trayectoria del pintor, más que en lo representado por el mismo. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. “Un lienzo de Pedro Juan de Tapia en el Prado”. *Boletín del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1991. Volumen XII, p. 7-11.

A partir de ese momento la obra figurará en la sucesión de inventarios reales, en donde se indicará su estado de conservación apareciendo catalogada en el del 1747 entre las “Pinturas existentes antiguas” y en el de 1772 entre las “Pinturas maltratadas”

Inventario de Felipe IV, Alcázar de Madrid, 1686. “Pinturas colgadas en los tránsitos frente del Consejo de Hacienda”

“ Una pintura de dos varas de largo y vara y media de alto de un Pescado negro con forma de Galápago con quatro alas con un letrero que declara donde y quando se Pesco”

Inventario de la Testamentaría de Carlos II, Alcázar de Madrid, 1701-1703. “Pinturas colgadas en los transittos frentte al Consejo de hacienda”

“Yttem Una pintura de dos Varas de largo y Vara y media de alto de Un pescado negro forma de Galápago Con quattro alas con Un letrero que declara donde y quando Se pesco no se tarro por no tener Valor”

Inventario de Felipe V, Palacio Nuevo, 1747. “Pinturas que se quedaron sin colgar en esta última pieza”
(hace referencia a la Pieza de Furriera).

“Una pintura de una Ballena o monstruo marino de dos varas y quarta de largo y vara y media de caida maltratada de mano no conocida en cien reales”

La obra aparece en el siguiente inventario como “maltratada” y restaurada debido al valor atribuido al tema por el Pintor de Cámara. Este interés, seguramente, estuviese en la línea de pensamiento ilustrado propio de la época.

Inventario de Carlos III, Buen Retiro, 1772. “Pinturas maltratadas que se entresacaron por el Pintor de Cámara de S. M, Don Andrés de la Calleja”

“Un pez extraordinario cogida en la mar de Denia de dos varas y media de alto y siete quartas de caida”

Inventario de la Testarmentaría de Carlos III, Buen Retiro, 1794

“Otra de Pedro Juan de Tapia con un Pescado peregrino que se cogió en el año de 1597, de v^a. y dos tercias de alto y dos varas y tercia de ancho...100”

Por último, *Bodegón de peces y tortuga* (75 cm. alto por 91 cm. ancho) del pintor napolitano Giuseppe Recco presenta, de una forma a mitad de camino entre un bodegón de peces habitual y una composición naturalista, el resultado de una pesca en la cual se encuentra una tortuga. La escena contrasta la rigidez de los peces, en claro *rigor mortis*, frente a la naturalidad de la tortuga, único espécimen capaz de sobrevivir fuera del agua de los representados. Las sepias del ángulo inferior derecho también muestran falta de vida, siendo representadas por el pintor por delante y por detrás y detallando todas sus características, entre las que destaca hasta un ojo de una de ellas. Destaca, también, el sistema de brazos y tentáculos de las mismas, formados por ocho más cortos y dos más largos (utilizados estos últimos para

capturar sus presas). Sin embargo, la tortuga (*Caretta caretta*) es el elemento más destacable de esta obra, transmitiendo su capacidad de sobrevivir en ambos medios, acuático y terrestre. Esta especie de tortuga es la más habitual en el Mediterráneo, y al contrario de lo ya comentado con la laúd, si que se reproduce en sus aguas. Con unas medidas de hasta 125 cm. de largo, esta tortuga se caracteriza por presentar en su caparazón cinco pares de placas laterales y dos púas en cada una de sus patas nadadoras²¹⁰. Recco debió tener acceso a alguno de estos especímenes puesto que plasma todos estos detalles del animal que, de no verse, podrían ser fácilmente confundibles. De hecho, Aldrovandi representa una tortuga similar a esta pero mucho menos realista y con seis pares de placas en lugar de cinco. Otro contemporáneo de Recco representó también una *Caretta caretta* junto a un bodegón, pero en esta ocasión sin haber ninguna relación entre lo allí representado. La obra de Luca Fòrte, *Naturaleza muerta con tortuga*, pertenece en la actualidad a una colección privada milanesa, pero se puede observar la diferencia de calidad entre Recco, quien aporta un brillo y viveza especial a su tortuga y la de Fòrte, mucho más plana.

Recco, nacido en Nápoles en 1634, sería llamado a la corte de Carlos II como pintor de naturalezas muertas, su gran especialidad. Sin embargo, esta obra no figura entre las obras de los inventarios reales hasta 1745, donde figurará en la colección de la Quinta del duque de Arco.

Inventario de Felipe V, Quinta del duque de Arco, 1745. “Undécima pieza de verano”

“Otros dos cuadros de vara y tercia de ancho, y menos de vara de alto, con diferentes pescados, y aves, sus marcos dorados”

En el siguiente inventario en el que figura ya aparece bajo el número 324, que aún se puede apreciar a día de hoy en el extremo inferior izquierdo de la obra en pigmento amarillo.

Inventario de la Testamentaría de Carlos III, Quinta del duque de Arco, 1794. “Pieza décima”

“Otro con marco dorado de vara escasa de alto, y cinco quartas de ancho: representa una pesca y vale...200”

3.5.6 LAS PRIMERAS REPRESENTACIONES DE MEZCLAS RACIALES AMERICANAS.

Dejando a un lado el mundo animal y centrándonos en los cuadros relativos a los seres humanos, se conserva en Madrid una obra en la que el foco de atención principal se sitúa en la antropología americana: el óleo denominado *Los tres mulatos de Esmeraldas*, de Andrés Sánchez Gualque y perteneciente a la colección del Museo del Prado. La obra (92 cm. alto por 175 cm. ancho) está firmada y datada en 1599, según indica la cartela en ella inscrita. La obra,

²¹⁰ En Web: <http://www.tortugasmarinas.info/tortugas-marinas/las-especies.html> (Consultado el 10 junio de 2015).

restaurada y profundamente analizada en el 2012 por Andrés Gutiérrez Usillos²¹¹, presenta al cacique Francisco de Arobe, de 56 años, con sus hijos Pedro, a la izquierda y de 22 años, y Domingo, a la derecha de la obra y de 18, según queda indicado en el propio lienzo. El cuadro, una de las primeras representaciones en óleo de los habitantes americanos, llegó a España como regalo a Felipe III por encargo de Juan del Barrio, juez principal de la Audiencia de Quito, junto al informe sobre la pacificación de la costa septentrional del actual Ecuador. Del encargo por parte de este queda testimonio en la cartela de la parte superior izquierda.

“PHILIPPO. 3. CATHOLICO/ REGI. HISPANIAR./ INDIAR. Q.y.DNO SVO/
DOCTOR. IOANES. DEL BARRIO/ A SEPVLVEDA. AVDITOR. SVE/
CANCELLARIAE. DEL. QVITO/ SVIS EXPENSIS. FIERI./ CVRAVIT/ ANNO.
1599”

La obra, de marcado carácter político²¹² y antropológico, no busca únicamente destacar la importancia social de estos individuos, sino también su ascendencia. Claramente destacable, la imagen de los caciques resalta la mezcla racial realizada desde muy temprano momento entre los indios y los esclavos negros traídos de África. Sin embargo, y aunque el lienzo se conozca como “Los tres Mulatos...”, la nomenclatura que en el dieciocho se les daría no sería la de mulatos, sino chinos cambujos, zambos o lobos, suponiendo siempre que fuese una mezcla de primera generación. Los alzamientos de esclavos, así como las huidas de estos, fueron habituales y conocemos que su padre pronto se convertiría en cacique. Este era negro, pero sin embargo no hay testimonio de la raza de la madre de Francisco Arobe, lo que nos impide la clasificación en lo que posteriormente sería una u otra casta. Gutiérrez de Usillos determina, mediante una carta de Cabello de Balboa, que “los negros huyeron con los indios tierra adentro”, por lo que la relación del padre de Arobe habría sido con una india.

El óleo, al igual que la mayoría de las obras relacionadas con la Historia Natural en este periodo, no cumple con una función 100% científica, aunque sí que tiene un gran carácter antropológico. A diferencia de lo que posteriormente veremos en el XVIII con los cuadros de castas, en donde se muestra de dónde proviene la mezcla y cual es el resultado de la misma, en esta ocasión únicamente vemos a los personajes, sin que el cuadro nos ayude a saber cual es su proveniencia ni mezcla sanguínea. Sin embargo, la obra estaría colgada desde 1636 en el Alcázar de Madrid, de donde pasaría con posterioridad al palacio del Buen Retiro tras la

²¹¹ Debido al estudio completísimo de esta obra por Andrés Gutiérrez, únicamente se mencionará el carácter más naturalista de la misma. GUTIERREZ USILLOS, Andrés. “Nuevas aportaciones en torno al lienzo titulado Los mulatos de Esmeraldas. Estudio técnico, radiográfico e histórico”. *Anales del Museo de América*. Madrid: Museo de América, 2012. XX, p. 7-64. Con anterioridad a este estudio existía el que sería el que más profundizó en el significado de la obra, SZASDI, Adam. “El trasfondo de un cuadro: Los Mulatos de Esmeraldas de Andrés Sánchez Gallque”. *Cuadernos Prehispánicos*. Valladolid: Seminario Americanista, 1987. Número 12, p. 93-142.

²¹² Gutiérrez Usillos estudia en profundidad el impacto político social de la región en la monarquía hispánica y la importancia de esta presencia estratégica.

reorganización de las colecciones. La recuperación de la obra del incendio del Alcázar y su posterior “restauración” muestra la relevancia de la temática tratada, permitiéndola llegar a la segunda mitad del siglo XVIII. Será precisamente en este periodo cuando pasarán a aparecer las obras bajo una nueva denominación, considerando a los personajes “indios bozales”. Gutiérrez Usillos ya destaca esta doble denominación en la que se conjuga el término “indio” en referencia a los naturales hispanoamericanos con “bozal” aludiendo a los negros recién llegados de África para ser esclavos. Estos últimos se caracterizaban por no tener adoptado el castellano, aun, como lengua debido a su reciente llegada al continente americano. Si bien este autor destaca el uso de la palabra bozal como contraria a la de indio, por hacer referencia al corto tiempo que habría de llevar el primero en América, a nivel lingüístico el “habla bozal” se ha asociado a una castellanización de los africanos en América²¹³, por lo que no resultaría tan extraña la referencia a la integración de ambas culturas representada en el cuadro.

Inventario Alcázar de Madrid 1636. *Cargo de pinturas del guardajoyas de las cuales se hace cargo el ayuda de la furriera Simón Rodríguez. 1636-1637*²¹⁴. “Pieça sexta angosta sobre el panadero”

“24 Pieza sexta antosta sobre el panadero

3 negros

Un lienzo al olio con los retratos de tres negros de medio cuerpo arriba que el uno se llama Don Pedro otro Don Françisco y otro Don Domingo”

Inventario del Alcázar de Madrid. 1686. “Tránsitos angostos sobre la Casa del Tesoro”

“Un lienzo de dos varas de largo y vara y quarta de alto sin marco de tres negros con sus lanzillas en las manos como soldados y sus cuellos”

Testamentaría de Carlos II. Alcázar de Madrid. 1701-1703. “Transitos Angosttos sobre la casa del Thesoro”.²¹⁵

“Yttem Un lienzo de dos Varas de largo y Vara y quartta de alto sin marco de tres negros con sus lanzillas en las manos como soldados y sus Cuellos, no se tasaron por no tener valor”.

²¹³ Existen varias teorías con respecto a la palabra “bozal” a nivel lingüístico en Cuba. Se valora la idea de que se tratase de “deficiencias particulares” de los africanos en su proceso de castellanización, la “lengua criolla mezcla de español y lenguas africanas o proveniente genealógicamente del criollo afroportugués” o como lengua simplificada creada para establecer una relación entre los diferentes habitantes que no tenían una lengua común. La teoría con mayor apoyo por los especialistas será la segunda, lo que extendido a los habitantes podría también haber hecho referencia a aquellos que la hablaban. V FIGUEROA, Vicente Jesús. “Rasgos semicriollos en el español no estándar de la región suroriental cubana”, En: ALEZA IZQUIERDO, Milagros; FUSTER, Miguel y LEPINETTE LEPERS, Brigitte. *El contacto lingüístico en el desarrollo de las lenguas occidentales*, Universitat de València, 1999, p. 102.

²¹⁴ RODRIGUEZ, Simón. “Cargo que se le hace de las pinturas y otras cosas de la guardajoyas que estaban al de Juan Gómez de Mora lo qual se haze por horden de su Mgts. Que Dios guarde”, Archivo del Palacio Real, AG Leg 768. Exp 2. Microfilmado.

²¹⁵ FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria. (transcripción), *Testamentaría de Carlos II, 1701-1703*. Madrid: Patronato Nacional de Museos, Museo del Prado, 1975.

Inventario de las pinturas que se salvaron del Incendio, 1734. "Pinturas que se hallaron en las bóvedas de Palacio".²¹⁶

"Otro de dos vs poco más de largo y vara de alto sin marco de figuras medios Cuerpo de tres negros Yndios... de un total de 1192 pinturas o conjuntos de pinturas."

Inventario de Pinturas. Alcázar Real. 1747

"Otro lienzo con tres negros Yndios de medio cuerpo de dos varas de largo y mas de vara de alto... 200"

Inventario de Carlos III, Buen Retiro, 1772. "Pieza de la Libreria"

"Tres retratos de negros medio cuerpo con lanzas en las manos dos varas y ~~media de~~ ~~large~~ vara y quarta de alto."

Borradores de la nueva enumeración de Pinturas y tasación de ellas en virtud de RI Orden por muerte del Rey Don Carlos 3º entregada al aposentador de SM. Inventario año de 1787.²¹⁷

"61.... Otra, retratos de tres Yndios Bozales: autor incognito. De Vara y qta. De alto y 2 vras y media 4ª de ancho."

Inventario y tasación de la pintura del Buen Retiro. Don Pedro Gil de Bernabé, *Cargo de las Pinturas á que es responsable pertenecientes a S.M. en este sitio y casa RI. de Buen Retiro.* Septiembre de 1789.²¹⁸

"X 61.- Otra retratos de tres Yndios vozales de vara y quarta de alto y dos varas y media quarta de ancho.

Inventario de la Testamentaría Carlos III, Buen Retiro, 1794.

"Otra: retrato de tres Indios bozales, de vara y quarta de alto, y dos y media quarta de ancho...100"

Para finalizar, hay que tener en cuenta la importancia que los objetos exóticos provocaron en esta época entre los contemporáneos. La existencia de biombos pintados con diferentes temáticas sería un tema popular en Hispanoamérica que, seguramente, tuviese también repercusión en las casas nobles del Madrid de la época. En ellas, como sucede en el caso del los biombos mejicanos de Juan Correa, se representaban escenas de los elementos, las cuatro partes del mundo o presentaban a personajes regionales en actitudes variadas. A este último grupo pertenecería el biombo del *Palo volador*, del Museo de América de Madrid, en el que se presenta una escena costumbrista, pero no se hace ningún tipo de hincapié en los recursos naturales americanos ni en los habitantes en sí. La variedad existente entre continentes y lo

²¹⁶ Archivo General de Palacio. AG Legajo 768, exp. 13 (microfilmado).

²¹⁷ Archivo de Palacio. AG. Leg. 773. Exp. 9.

²¹⁸ Archivo de Palacio Real. AG. Legajo 773, exp. 10.

exótico que cada uno de ellos podría brindar hizo popular las representaciones de los continentes personificados, acompañados por algunos de sus productos más exóticos. Sin embargo la asociación existente entre los elementos y el origen a donde pertenecían no eran siempre plenamente esclarecedoras, llegándose a mezclar animales u orígenes de determinados productos, y siempre generando un mundo de fantasía en torno a los elementos descritos.

4 ARTE Y CIENCIA EN MADRID ENTRE 1750 Y 1800.

La tradición nos ha conducido a pensar que la aparición de la Ciencia en España se limitó a la época denominada Ilustración, que principalmente se limitaba a la segunda mitad del siglo XVIII. Sin embargo esto no sucedió así en toda la Península. La introducción de avances científicos en Física y Matemáticas y, quizás más destacables aun, en Medicina a partir de los años 80 del siglo XVII en Valencia supuso un foco de enseñanza e investigación que, por desgracia, se limitó únicamente a la ciudad mediterránea. Hubo que esperar hasta la segunda mitad del siglo siguiente para que se cobrase una nueva conciencia científica a nivel de España que acabaría volcando sus frutos en la capital, Madrid, y con focos importantes en Sevilla, Cádiz, Zaragoza, Valencia y Barcelona.

Para poder responder a la demanda surgida, a raíz de los proyectos borbónicos de recuperación de España, se optó por una academización de la ciencia, que inicialmente surgiría en el entorno militar. Esto supondría un escollo en la creación de instituciones científicas civiles, que no verían la luz hasta la segunda mitad del siglo XVIII²¹⁹. Fuera de los avances realizados por los científicos militares, el desarrollo de la ciencia se vio limitado principalmente a las clases altas debido a la consideración de que estudiar ciencia era un lujo²²⁰. Se establecería así un acercamiento a la ciencia desde tres focos diferentes: el militar, los pensionados en el extranjero y la nobleza y clases adineradas. Sin embargo, hay que destacar que el desarrollo de las ciencias tuviese, bajo el amparo de la monarquía, un enfoque principalmente orientado a aquellas áreas científicas más concretas y de las que se pudiera obtener un resultado que revirtiese en la sociedad. Para conseguir un mayor desarrollo de las mismas entre sus súbditos, todas las monarquías europeas que impulsaron la Ilustración, crearon academias donde albergarían bajo su protección a aquellos sujetos que más lo mereciesen.

Por otro lado surgieron, a partir de la tercera década del siglo, estudios dedicados exclusivamente a la actividad científica española en los que se destacó la bibliografía que había sido producida hasta el siglo XVIII²²¹. Éstos no se verían limitados al estudio, por parte de los eruditos, de textos de épocas anteriores. Lograrían la integración de científicos del momento en dicho proyecto, uniendo su labor a la integración de noticias científicas previas. Estas no serían únicamente compilaciones de trabajos anteriores, sino que se verían fusionadas con aquello a lo que se estaba haciendo referencia a los avances el momento.

Toda esta bibliografía estuvo ampliamente avalada por la importancia cultural que tuvo el libro como medio de comunicación y transmisión de ideas. Muchas de estas obras eran leídas en

²¹⁹ SELLÉS, Manuel A. *Astronomía y Navegación en el siglo XVIII*. Madrid: Colección Historia de la Ciencia y de la Técnica, Akal, 1993, p. 46.

²²⁰ TEN, Antonio E. (1991), p. 58.

²²¹ LÓPEZ PIÑERO (2007), p. 17-23.

voz alta, para luego ser comentadas en tertulias y los primeros cafés. La escasez de bibliotecas públicas en España, y especialmente la escasísima cantidad de bibliotecas científicas, propició el desarrollo de colecciones privadas completas. Formando parte de esta élite estaban, no solo parte de los grandes pensadores del momento (González de Barcia, Campomanes, Muñoz, Duque de Almodovar, Jovellanos, etc.), sino también parte de aquellos que pasarían a ser la cabeza de las nuevas academias. Precisamente ellos serán quienes impulsarán al desarrollo de bibliotecas propias y punteras en los nuevos centros de formación, creando a tal efecto listas con los libros que albergaban. En estas bibliotecas se encontraba uno de los elementos que contribuyó a dar un fuerte impulso a la Ciencia española, las traducciones de libros científicos europeos. Todas las áreas científicas se vieron beneficiadas de este *boom* de publicaciones y el fenómeno no se limitó únicamente a la Península. Los trabajos se publicaban en diferentes lenguas europeas y la rapidez en la difusión de estas hizo que, en ocasiones, las ediciones españolas apareciesen al mismo tiempo que las inglesas. Esto supuso que, en España, las publicaciones de obras traducidas aumentasen sustancialmente para la segunda mitad del siglo XVIII. A estas traducciones hay que unir la aparición de la Enciclopedia francesa y de diccionarios técnicos que incluían los nuevos vocablos al igual que aquellos existentes pero no registrados y la aparición de diccionarios bilingües²²². Sin embargo, no fueron todo obras enfocadas a la élite científica. El interés que habían ido cobrando estos temas entre los diferentes grupos sociales motivó a la realización de obras de divulgación. En ellas se acercaban los aspectos que más interesaban a la sociedad ilustrada del momento a los misterios científicos²²³. Este tipo de publicaciones no se extendió a las clases más bajas, quienes a la hora de consumir libros vinculados a temáticas científicas, optaban por obras con carácter más cercano a los curanderos y charlatanes que al nivel científico del momento.

Los mismos personajes que compraban y utilizaban estos libros se encargaron de la realización de tertulias en las que congregaban a mayor o menor número de invitados. En estas, la primera forma de sociabilización contemporánea en España, se juntaban las élites para poner en común una amplia diversidad de temas, pero para todas ellas tuvo un gran efecto en la difusión de textos y teorías científicas provenientes tanto del extranjero como de otros puntos peninsulares. A semejanza de los salones franceses, en ellas se reunía el mismo grupo de personas con una periodicidad más o menos estable. Si bien se popularizaron en este periodo las primeras tertulias científicas en España, su desarrollo inicial se dio a finales del siglo XVII en Valencia, Sevilla y Barcelona²²⁴. Al mismo tiempo que las tertulias también se desarrollaron las Sociedades de Amigos del País, que no se limitaron únicamente al ámbito peninsular, sino que alcanzaron también una gran difusión en América. La primera de ellas, de iniciativa privada, se

²²² En el caso español cabe destacar la obra publicada en Madrid de TERREROS, Esteban de. *Diccionario castellano, con las voces de Ciencias y Artes, y sus correspondientes en las tres lenguas, francesa, latina e italiana*. Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1787, ya que la Real Academia de la Lengua renunció a incluir los vocablos científicos y artísticos por la lentitud que llevaba.

²²³ CLÉMENT, Jean Pierre. (1993), p. 41-44.

²²⁴ GUERRA, François-Xavier. *Modernidad e independencias: Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. Madrid: Fundación Studium y Ediciones Encuentro, 2009, p. 122.

dio en el país vasco, en Ascoitia, promovida por el conde de Peñaflorida (Javier María de Munibe), en 1765 (antes de la expulsión de los jesuitas, y no lejos de su influencia).

4.1 MEDICINA, CIRUGÍA, FARMACIA Y QUÍMICA.

La medicina²²⁵ siempre ocupó un puesto importante dentro de la sociedad, ya fuese a nivel de medicina como de cirugía como en lo referente a los curanderos, pero en el siglo XVIII, con el progresivo distanciamiento de la medicina española, con respecto a los avances que se venían sufriendo en el resto de Europa, esta se ve obligada a replantear sus bases y valerse de las diferentes instituciones existentes para recobrar el protagonismo que había tenido en épocas previas²²⁶. La creación de los Reales Colegios de Cirugía – los de Cádiz y Barcelona con carácter militar y el de Madrid creado con intención de formar a civiles en este campo²²⁷ – arregló el problema de la diferencia formativa entre Médicos y Cirujanos, comenzando un camino hacia la equiparación. En 1797 se prohibirá a los médicos ejercer la cirugía así como a los cirujanos ejercer la medicina – salvo en algunos casos mixtos – , y en ningún caso podrán ejercerla los cirujanos romancistas²²⁸. Esta idea de unidad se hace efectiva por primera vez, en España, en el último año del siglo XVIII, con la unión de la Cirugía y la Medicina bajo una formación común²²⁹, que fue anulada dos años más tarde reestableciéndose el Protomedicato²³⁰, pero no se vio completamente afianzada hasta el Plan Pidal de 1845 donde la formación de ambas especialidades será de Licenciatura en Medicina.

225 Entenderemos aquí medicina como se concibe en la actualidad a las “ciencias médicas” y que el DRAE define como “Ciencia y arte de precaver y curar las enfermedades del cuerpo humano” y en donde la cirugía está definida como “Parte de la medicina que tiene por objeto curar las enfermedades por medio de operación”.

226 Como referencia para la Historia de la Medicina española: 1865. ****

CHINCHILLA, Anastasio. *Anales históricos de la medicina en general: Historia de la medicina Española*. Valencia: Imprenta José Mateu Cervera, 1846; GRANJEL, Luis S. *Historia general de la medicina española: La medicina española del siglo XVII*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1978; GRANJEL, Luis S. *La medicina española del siglo XVIII*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979; LAÍN ENTRALGO, Pedro. *Historia de la medicina*. Barcelona: Elsevier-Masson, 2006; SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Miguel Ángel. *Historia de la medicina y Humanidades médicas*. Barcelona: Elsevier, 2012; LÓPEZ PIÑERO, José María. *Medicina moderna y sociedad española: siglos XVI-XIX*, Cátedra e Instituto de Historia de la Medicina, 1976.

227 El Real Colegio de Cirugía de Madrid tendría independencia del protomedicato desde su fundación y dependería del Consejo, según la Real Cédula del 13 de abril de 1780 ratificada en la Real Resolución del 29 de julio de 1783.

228 “Real orden del 3 de Septiembre de 1797, Observancia de las ordenanzas para el gobierno económico y escolástico del Colegio de Cirugía establecido en Madrid con el título de San Carlos”. *Novísima recopilación de las Leyes de España: dividida en XII libros* (1804). Volumen, VIII, p. 96-97.

229 Reales órdenes expedidas en el año de 1799 por la Primera Secretaría de Estado para la reunión del estudio y ejercicio de la medicina y cirugía, y erección de una junta general de gobierno de esta facultad reunida. Madrid: Imprenta Real, 1799.

230 Real decreto del 23 de agosto y cédula del Consejo de 28 de septiembre de 1801.

La creación de los Reales Colegios de Cirugía contribuyó a la generación de una formación quirúrgica unificada que, a raíz de la creación de las bases para la creación del Real Colegio de Madrid²³¹, contarían con los mismos privilegios y exenciones que se les otorgaba a los graduados en Facultades mayores.

El sistema hospitalario del Madrid del momento sufriría su primera modificación significativa a principios del siglo XVIII. En 1705 se definirá por primera vez, especificando cual era la tarea precisa de los Reales Hospitales, lo que se verá reflejado en los Reales Hospitales de Madrid y en el desarrollo de las diversas actividades que llevaban a cabo²³². La crisis sufrida por la medicina en España, no solo se veía reflejada en el nivel científico del momento, sino que encontraba su relación en una falta de personal, agravado por una crisis económica que llegó a suponer el impago a los médicos pertenecientes al Hospital General de Madrid²³³. En diciembre de 1748, el rey, Fernando VI ordena sufragar la deuda contraída con intención de solventar los problemas pero, no será hasta 1754 con la creación de una nueva junta, cuando se acuerde la construcción de un nuevo Hospital General que ayude con el desarrollo de la práctica de la renovada institución.²³⁴ Tras varios retrasos el traslado de los enfermos comenzará el 8 de septiembre de 1781²³⁵.

La procedencia de los pacientes que acudían a los Reales Hospitales era muy heterogénea - soldados, peregrinos, empleados de obras públicas de Sitios Reales,... - pero, aunque inicialmente eran de Madrid y localidades aledañas, en el último cuarto del XVIII llegaron a albergar a ciudadanos de Flandes, Aragón, Francia...²³⁶-, al margen de los que tradicionalmente habían venido tratándose en los hospitales que cada una de estas regiones había fundado en Madrid para su cuidado. La mitad de siglo constituiría un momento álgido para los Reales Hospitales, al estar atendidos tanto por médicos militares como civiles (de los cuales un gran número eran médicos de Cámara o de la Real Familia). El prestigio que estos acarreaban fructificó en la creación de unas nuevas Constituciones para los Reales Hospitales que serían consideradas las mejores de su siglo²³⁷. En paralelo al establecimiento del Hospital General se fundará, en 1765, el último hospital de este siglo dependiente de una congregación, el Nuestra Señora de la Novena para los cómicos de la propia congregación.²³⁸

Por otro lado, el desarrollo de la Farmacia, que había siempre estado ligada a la medicina, pasó a tener un carácter propio en la década de los 80 del siglo XVIII. Esto fue como

²³¹ "Real Cédula 24 de Febrero de 1787. Observancia de las ordenanzas para el gobierno económico y escolástico del Colegio de Cirugía establecido en Madrid con el título de San Carlos". *Novísima recopilación de las Leyes de España: dividida en XII libros (1804)*. Volumen, VIII, p. 91-93.

²³² NÚÑEZ OLARTE, Juan Manuel. *El Hospital General de Madrid en el siglo XVIII: Actividad médico-quirúrgica*. Madrid: Cuadernos Galileo de Historia y Ciencia, CSIC, 1999, p. 201-203.

²³³ NÚÑEZ OLARTE, Juan Manuel (1999), p. 70-71.

²³⁴ http://www.amigomuseoreinasofia.org/enciclopedia_Artistas.cfm?idArticulo=343

²³⁵ Descripción de la nueva reorganización del hospital en NÚÑEZ OLARTE, Juan Manuel (1999), p. 49-52.

²³⁶ NÚÑEZ OLARTE, Juan Manuel (1999), p. 54-56.

²³⁷ NÚÑEZ OLARTE, Juan Manuel (1999), p. 74-76.

²³⁸ MESONERO ROMANOS, Ramón de (1831). Volumen 1, p. 185-187.

consecuencia del proceso de cambio que había iniciado el Colegio de Farmacéuticos de Madrid con objeto de garantizar su independencia del protomedicato. Los boticarios, al igual que había sucedido con los médicos, siempre habían gozado de un buen estatus social y se les había tenido en buena consideración. Aun así, al igual que sucedía con los médicos, el cambio era importante para poder garantizar un estatus propio.

Dentro de este plan figuraba la creación de una enseñanza propia de química y farmacia destinada a la formación de sus aprendices. En los estatutos del Colegio de 1737 se prevé la creación de “un jardín botánico y un laboratorio químico” con intención de realizar, cursos de operaciones químicas y demostraciones de “plantas y drogas exóticas” con carácter público. El colegio no consiguió un local propio hasta el año 1748 donde, algunos años más tarde, estableció un jardín de plantas medicinales y un laboratorio químico²³⁹. Más adelante, el Colegio realizó diversos proyectos para consolidar estas enseñanzas que, como veremos, contribuyeron a la creación de la cátedra de química de Gutiérrez Bueno.²⁴⁰ En Madrid, las enseñanzas de farmacia se desarrollaron principalmente entre el Colegio de Boticarios, el Ministerio de Hacienda y el Gabinete de Historia Natural., mientras que en el resto de la península los principales focos de enseñanza de esta disciplina fueron la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País- en 1777 crea el Seminario de Vergara a donde atrae a discípulos de Lavoisier para impartir clase- y la Academia de Artillería de Segovia. En 1787 se crearía el Real Laboratorio de Química en donde se concentrarían los laboratorios del Gabinete y Hacienda. Este laboratorio se situaría en la antigua botica de los Carmelitas Descalzos, con entrada desde la calle Alcalá, en espera de que se concluyese la construcción del, ahora, Museo del Prado en dónde estaba previsto se situasen el Gabinete de Historia Natural, la Academia de las Ciencias y el laboratorio químico²⁴¹.

Mediante la Real Cédula del 13 de abril de 1780, Carlos III termina con el predominio médico sobre la profesión farmacéutica separando definitivamente las competencias de ambos y creando el Tribunal del Protofarmacéutico para control de los farmacéuticos. Este tribunal estaría formado por el Boticario Mayor del rey y tres alcaldes examinadores. La Real Cédula aclara el gobierno de carácter autónomo de cada una de las especialidades especificando que “se dirijan y gobiernen por sí mismas las profesiones de Medicina, Cirugía y Farmacia; que cada una de ellas y sin dependencia una de otra, tengan sus Audiencias separadas, hagan los exámenes de sus respectivas facultades y administren justicia ”²⁴².

²³⁹ GARCIA BELMAR, Antonio.; BERTOMEU SANCHEZ, José Ramón. “Pedro Gutiérrez Bueno (1745-1822), los libros de texto y los nuevos públicos de la química en el último tercio del siglo XVIII”. *Dynamis*. Granada: Acta Hisp. Med. Sci. Hist. Ilust., 2001. 21, p. 351-374.

²⁴⁰ CHIARLONE, Quintín y MALLAINA, Carlos (1865), p. 779-781. Véase también P PUERTO SARMIENTO, Francisco J. “Química y química farmacéutica durante la Ilustración Española”. En: ACEVES PASTRANA, Patricia (editora). *Las ciencias químicas y biológicas en el Nuevo Mundo*. Méjico: UAM, 1995, p. 63-83 y CALLEJA FOLGUERA, María C. *La reforma sanitaria en la España ilustrada*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Farmacia, 1988, p. 119-144.

²⁴¹ LAFUENTE, Antonio (1998), p. 169-178.

²⁴² PÉREZ FONTÁN, María José. Historia de la Farmacia En Web: <http://historiadelafarmacia.perez-fontan.com/>. Capítulo 11. (Consultado en Mayo 2014).

En 1800, Carlos VI terminaría por crear mediante una Real Cédula del 24 de Marzo de 1800 una “Junta superior gubernativa de Farmacia con separación e independencia de la de gobierno de Facultad reunida, estableciendo el método de estudios que han de seguir los que se dediquen á esta ciencia, y los grados y prerrogativas que deben gozar” que modificaría al año siguiente por haberse suprimido la Facultad reunida²⁴³.

La unión en la segunda mitad del siglo XVIII de la Medicina, Cirugía y Farmacia se verá reflejada tanto en los hospitales como en los diferentes centros que contaban con médico propio. En el Archivo del Palacio real de Madrid se siguen conservando las listas de los diversos facultativos contratados especificando la labor específica de cada uno, su pertenencia a la Casa del Rey o de la Reina y el sueldo de cada uno²⁴⁴. En algunos casos se sigue conservando dónde vivían²⁴⁵. Otro ejemplo de ello, al fuera de los muros de la Casa Real, es la dotación el 6 de abril de 1783, de un médico, un cirujano y botica a los empleados del Jardín Botánico. En este caso los facultativos serán parte de los facultativos de la Casa Real y la botica será la Real Botica²⁴⁶. En el caso de la química, la unión con la farmacia se verá reflejada a la hora del estudio de cada una de ellas ya que su avance estuvo motivado por la reciprocidad de las mismas.

El desarrollo de la química estuvo, en gran parte centrado en la química farmacéutica, haciendo de ella una de sus vertientes más conocidas. En 1752, en la *Encyclopédie* francesa, se hablaría de ella comentando que era una ciencia cuya difusión había sido muy mediocre y poco accesible hasta ese momento, hecho que chocaba con la intención de universalidad que buscaba.²⁴⁷ Sin embargo, en ese mismo artículo se hablaba igualmente de que, dentro del escaso conocimiento que se tenía de la especialidad, y de la incapacidad de muchas personas de poder diferenciar a un químico de un soplador de vidrio, la química con mayor calado era la vinculada a la medicina.²⁴⁸ Con la llegada de los Borbones se llevó a cabo una reforma en la química intentando adaptarla al modelo francés. Para ello se crearon laboratorios y escuelas especializadas, se enviaron pensionados a otros países para que se especializasen y se reclutó a científicos extranjeros para formar a los alumnos españoles. En paralelo a esta transformación, el

²⁴³ Carlos IV, en San Ildefonso por cédula de 28 de Septiembre de 1801.

²⁴⁴ A.G.P., Carlos III, Legajo 507 ; Personal, Legajo 134.

²⁴⁵ A.G.P., Carlos III, Expedientes, Legajo 507 Caja 3.

²⁴⁶ A.G.P., Carlos III, Personal, Legajo 507 Caja 2.

²⁴⁷ Chymi: La Chimie est peu cultivée parmi nous; cette science n'est que très-médiocrement répandue, même parmi les savans, malgré la prétention à l'universalité de connoissances qui fait aujourd'hui le goût dominant. Les Chimistes forment encore un peuple distinct, très-peu nombreux, ayant sa langue, ses lois, ses mysteres, & vivant presque isolé au milieu d'un grand peuple peu curieux de son commerce n'attendant presque rien de son industrie. Cette incuriosité, soit réelle, soit simulée, est toujours peu philosophique, puisqu'elle porte tout-au-plus sur un jugement hasardé ; car il est au moins possible de se tromper quand on prononce sur des objets qu'on ne connoît que superficiellement.

²⁴⁸ Parmi ces personnes peu instruites, il en est pour qui avoir un laboratoire, y préparer des parfums, des phosphores, des couleurs, des émaux, connoître le gros du manuel chimique & les procédés les plus curieux & les moins divulgués, en un mot être ouvrier d'opérations & possesseur d'arcanes, c'est être chimiste.

Quelques autres, en bien plus grand nombre, restreignent l'idée de la Chimie à ses usages médicinaux : ce sont ceux qui demandent du produit d'une opération, de quoi cela guérit-il ? Ils ne connoissent la Chimie que par les remèdes que lui doit la Médecine pratique, ou tout au plus par ce côté & par les hypotheses qu'elle a fournies à la Médecine théorique des écoles.

benedictino Benito Feijoo escribió, en las décadas centrales del siglo, sus nueve volúmenes del *Theatro crítico universal* y los cinco que formaban sus *Cartas eruditas*. En ellos, mediante la exposición de las ciencias naturales, explicaba las diversas aplicaciones de la química y descartaba creencias y supersticiones. La gran difusión que tuvieron estos textos, aun con todas las limitaciones científicas con las contaba Feijoo, se debió en gran parte al cambio de visión que la Ilustración había empezado a desarrollar entre los habitantes de la Península. La llegada de diferentes químicos extranjeros a la España, no tuvo solamente repercusión en la capital sino que se dispersaron por la Península. Las minas de Almadén y la investigación sobre la producción de mercurio atrajeron a varios de ellos, al igual que sucedió en las minas de plata de Guadalcanal. Por otro lado, la Real fábrica de San Ildefonso, la Sociedad de Vascongada de Amigos del País y el Seminario Patriótico de Vergara serían lugares a los que estos prestarían diversos servicios.

Será precisamente este ambiente el que se encontrará a su llegada a España el químico Louis Proust. Amigo del también químico francés Lavoisier y del farmacéutico Pilâtre Rozier, Proust fue uno de los personajes más relevantes en su especialidad en el último cuarto del siglo. Tras una corta estancia en Madrid, impartió química y metalurgia en la Real Academia de Artillería de Segovia hasta 1799 y de 1791 a 1795 estuvo encargado de la publicación de los *Anales del Real Laboratorio de Química de Segovia*²⁴⁹. En estos últimos defendió el verdadero estudio de la química, más allá de la divulgación para el mero espectáculo²⁵⁰. En 1799 Proust llegaría a Madrid encargado del Real Laboratorio de Madrid, en el que fusionaron los laboratorios del Ministerio de Estado y de Hacienda. Curiosamente, de los cursos de química impartidos por Proust en Madrid diría el químico español Mateo José Buenaventura Orfila en 1815 “los cursos dados por él [Proust] en España, nada dejan que desear, pero si bien fueron seguidos por un auditorio numeroso, Proust no ha formado ni un sólo discípulo. Esto se debe a que la mayor parte de los oyentes eran gente de mundo, que asistía a las lecciones como hubieran asistido a un espectáculo”²⁵¹, algo que contrastaba con lo que él había transmitido en sus *Anales*. En esta última década del siglo también estaría en Madrid Francisco Carbonell y Bravo, químico y farmacéutico, nacido en Barcelona, quien se dedicó a la botánica y a la farmacia en la ciudad. Fue el encargado de subrayar la figura del químico profesional frente a la industria y de la

²⁴⁹ PROUST, Jose Luis. *Anales del Real Laboratorio de Química de Segovia ó Colección de memorias sobre las artes, la artillería, la historia natural de España y Américas, la docimástica de sus minas, &c.* Segovia: Oficina de D. Antonio Espinosa, 1791.

²⁵⁰ En el Prólogo del Tomo 1 (1791) Proust habla de la enseñanza de la Química y asegura que “consiste en exponer con método ciertas verdades que se demuestran después, poniendo los hechos d donde se dedujeron á la vista de los oyentes. Estos hechos son sus fiadores, y quienes las justifican; sin ellos pueden muy bien tomarse las verdades por meras supersticiones; sin su presencia la ciencia no se enseña ya, se discurre, se trata de ella, pero se está tan lejos de demostrarla como quien lee á Quinto Curcio de demostrar la existencia de Alexandro.”. Es precisamente esta constante demostración de las actividades científicas la que despertó en los científicos y curiosos tanta inquietud en la Ilustración. Sin embargo, también reivindica el trabajo llevado a cabo en el desarrollo de cada experimento y no solo la exposición de los resultados al público porque así el químico “se verá reducido a alucinar sus discípulos con una estéril diversión de máquinas y con este falso recurso logrará únicamente el envilecer la ciencia o asemejar sus demostraciones a farsas de charlatanes”.

²⁵¹ Carta de Orfila a Pedro Ceballos, *Gazeta Madrid*, 31 octubre 1815.

controvertida²⁵² definición de Química como la “ciencia que se ocupa en descubrir, rectificar, extender, perfeccionar y simplificar las operaciones químicas peculiares de las artes y las manufacturas”²⁵³. Esta línea le llevaría, en la segunda década del siglo XIX, a la traducción de los cinco volúmenes de Jean Antoine Chaptal, *Química aplicada a las Artes*. Esta política de traducción de textos franceses había comenzado en la segunda mitad del siglo, llegando en 1788 a darse casos como la traducción y publicación, por parte del farmacéutico Pedro Gutiérrez Bueno²⁵⁴, de textos de Lavoisier, Berthollet y Fourcroy Morveau al año siguiente de su publicación en Francia. Estas se encontraron, en su gran mayoría, entre las propuestas por el gobierno al químico con intención de que estableciese una censura sobre ellas y las hiciese más accesibles al resto de la población. Entre ellas también se encontró la traducción de una obra de Berthollet, que sería de gran importancia para la Real Fábrica de Tejidos de San Ildefonso, sobre el ácido muriático oxigenado. Este afectaba al blanqueo del algodón y otros materiales y el interés que desarrolló en Gutiérrez Bueno le llevaría con posterioridad a la creación de un taller de tintoreros en Madrid²⁵⁵. Quizás, dos de las aportaciones más importantes a la bibliografía química del momento, en España, fuesen precisamente la publicación en 1788 del *Curso de química, teórico y práctica, para la enseñanza del Real Laboratorio de Química de esta Corte*, por parte de Gutiérrez Bueno, y en 1794 el *Tratado elemental de química* de Lavoisier traducido por Juan Manuel Muñárriz.

La creación del Real Laboratorio de Química o Real Escuela de Química de Madrid fue llevada a cabo en 1787, por Real Orden del 14 de julio, en la botica del Convento del Carmen Descalzo²⁵⁶ y sería ahí donde se empezaría a dar clase menos de un mes más tarde. La Gaceta de Madrid del 14 de diciembre de 1787 se hizo eco de la noticia de inauguración del establecimiento.

*“En consecuencia de las disposiciones dadas de órden del Rey por el Excmo. Sr. Conde de Floridablanca para establecer en esta Capital la enseñanza gratuita de las Ciencias naturales, ha resuelto S. M. que empiece desde luego la de Chimica en todo su extensión, como tan importante á la salud, comercio é industria de sus vasallos. Empezará el día 2 de Enero del año próximo de 1788 á las 3 de la tarde en el el laboratorio dispuesto en la calle de Alcalá esquina a la del Barquillo, donde se seguirá este estudio para todos los que quieran dedicarse a él, mientras se concluye la magnífica obra del Muséo en que se han de reunir todas las Ciencias. El profesor encargado por ahora de esta enseñanza es D. Pedro Gutiérrez Bueno.”*²⁵⁷

En ella se desarrollaron prácticas de química, no solo con una intencionalidad comercial, industrial o sanitaria, como dicta la nota de prensa, sino también enfocadas hacia la exhibición de

²⁵² En el momento la definición general tendía más hacia una vertiente académica.

²⁵³ PORTELA, Eugenio(1999), p. 47.

²⁵⁴ GARCIA BELMAR, Antonio.; BERTOMEU SANCHEZ, José Ramón (2001)

²⁵⁵ GARCIA BELMAR, Antonio.; BERTOMEU SANCHEZ, José Ramón (2001), p. 360-361.

²⁵⁶ VEGA, Jesusa. *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*. Madrid: CSIC y Ed. Polifemo, 2010.

²⁵⁷ Gazeta de Madrid. Viernes, 14 diciembre 1787. Madrid: Imprenta Real.

avances científicos con una intencionalidad lúdica. El propio Pedro Gutiérrez Bueno representó al espíritu ilustrado, ya que no solo se centró en la química, sino que trató la aplicación de ésta en farmacia y medicina, al igual que investigó en vidrios, colores, aguafuertes y otros elementos que fueron de utilidad para las diversas artes del momento. No sería únicamente él en investigar la utilidad para el campo de las artes y serían numerosos los avances en materias ópticas, tintes y aplicaciones de minerales los que tendrían las diversas ciencias²⁵⁸.

4.1.1 LAS CARAS DE LA CIENCIA ILUSTRADA.

La tendencia hacia la unificación y la puesta de nuevo en valor de estas especialidades, de haberse visto traducida en la creación de obras pictóricas en las que estos facultativos apareciesen reflejados ejerciendo o en retratados, no ha llegado hasta nosotros. La posible existencia de las mismas en hospitales e instituciones públicas, que durante la guerra de la Independencia serían utilizados para curar grandes cantidades de heridos y cambiaron en varias ocasiones de bando²⁵⁹ y la vinculación de muchos de estos médicos y cirujanos con “lo francés” pudo llevar a la destrucción de estas obras durante este periodo, tanto por motivos ideológicos, como simplemente para ser utilizados sus marcos como combustible y los lienzos perderse. Sin embargo, al igual que sucede en general en las ciencias de esta época, si que se conserva mucho más volumen impreso que refleja a los personajes y hechos del momento. Al margen de las desventuras que muchas de estas obras pudiesen haber sufrido por los avatares de la guerra, hemos de tener en cuenta el hecho de que, en el caso de los retratos pictóricos, si no estaban colgados en instituciones oficiales y pertenecían al ámbito familiar de los retratados, la conservación de los mismos y la búsqueda en la actualidad se dificulta enormemente.

No obstante, el Museo Nacional del Romanticismo conserva una miniatura del médico Mariano de Larra y Langelot que hubo de ser ejecutada entre la última década del siglo XVIII y las primeras del XIX. Realizada en guache y acuarela sobre una base de marfil esta miniatura, de 4,7cm de alto x 4cm de ancho (sin el marco) o 10cm x 9,2cm (con marco), nos presenta a la figura del médico sin dotarle de ningún atributo que nos incite a pensar en su profesión. La obra, de autor desconocido, está realizada en una factura muy suave que deja, aun a pesar de su tamaño, apreciar el punteado realizado para la representación de su rostro. El retrato, de tres cuartos girado a la derecha, nos muestra al personaje vistiendo una levita negro con el cuello levantado que contrasta con la camisa y corbata blancas. Los ricos botones plateados de la levita y la condecoración en forma de cruz²⁶⁰ resaltan sobre el negro consiguiendo atraer la atención del

²⁵⁸ Jesusa Vega habla de la creación de la Oficina del Tinte, de los estudios de mineralogía, etc. y de la concepción que Gutiérrez Bueno tenía de la química como arte y como ciencia. (2010), p. 75-77 y 122.

²⁵⁹ “GUERRERO ACOSTA, Juan Manuel. “El ejército francés en Madrid”. *Los franceses en Madrid. 1808. Información, propaganda y comportamiento popular*. Madrid: Instituto de Historia y Cultura Militar. Nº Extraordinario, Mayo 2004, p. 248-249.

²⁶⁰ El intento de reconocimiento de la insignia no fue posible.

espectador, aun a pesar de su pequeño tamaño. Hijo de Crispín de Larra y padre del escritor Mariano José de Larra, Mariano de Larra y Langelot fue un destacado médico afrancesado de su época. Casado con María Dolores Sánchez en segundas nupcias, sería con quien tendría a Mariano José. Habiendo terminado en París su formación médica, al llegar a España las tropas francesas, se decantó por trabajar para ellas, uniéndoseles en 1811, hecho que le costó el exilio de 1813 a 1818.²⁶¹ Fue precisamente este motivo el que le costó la separación definitiva de su padre, Crispín de Larra, quien había trabajado desde 1770 como administrador de la Real Casa de la Moneda y que falleció en Madrid en 1815 durante el exilio francés de la familia. El retorno a la Península lo pudo realizar gracias a la medida especial de gracia que le concedió Fernando VII por los servicios que había prestado a su hermano el infante don Francisco de Paula durante el exilio de éste, con quien retorna a España.

La técnica de la miniatura se había afianzado a mitad del siglo XVIII y durante esta época afloraron varios tratados referentes a ella. Entre ellos quizás destaque el llamado “Noticia experimental para practicar la miniatura, empastado, iluminación, aguadas y pastel” de Antonio Sanz de 1754, reimpresión de la que Ceán habla de Juan Cyrilo Magadán Gamarrá de 1743 del que no se conoce copia. La introducción del marfil para la miniatura, como es el caso de esta pieza, fue realizada por la pintora veneciana Rosalba Carriera, sustituyendo materiales como la vitela o el pergamino, pero debido a su alto coste también se utilizaron como soporte tafetanes, rasos y lienzos²⁶². La popularización de las piezas y la utilización de las mismas vinculándola a la joyería hicieron que fuesen muy populares en la Corte y sirviesen como regalos diplomáticos. Todo este movimiento hizo que, no solo multitud de pintores del momento se dedicasen a las miniaturas, sino que a mediados de los años 80 llegasen a España miniaturistas franceses que influirían en el cambio de estilo. Sin embargo este fenómeno no estaba limitado a España y Francia sino que se encontraban a lo largo de Europa. Quizás uno de los casos más curiosos, en donde existe una gran relación entre arte y ciencia, sea el del astrónomo escocés James Ferguson, quien al llegar a Edimburgo en 1734 comenzó a realizar miniaturas, al mismo tiempo que realizaba sus estudios científicos, con las que mantuvo a su familia hasta que los realmente pudo vivir de sus investigaciones científicas²⁶³.

Esta miniatura es un claro reflejo de la tipología de retrato que se utilizaba en ese momento y de cómo muchos de los científicos de la época venían representados. Si bien es una de las pocas que se conservan en instituciones oficiales, y si esta se conserva es más por la vinculación existente entre el retratado con Mariano José de Larra que por el papel que había desarrollado en la medicina de la Ilustración, esta miniatura nos sirve como referencia de los

²⁶¹ “Don Mariano de Larra y Langelot, padre de Mariano José, casado en segundas nupcias con doña María Dolores Sánchez de Castro, era un médico conocido y bien relacionado en los medios profesionales, que había ampliado sus estudios en París. Durante la ocupación francesa se incorporó a la sanidad militar del ejército invasor, por lo que en 1813 tuvo que seguir a los franceses en su retirada.” ESCOBAR, José. “Larra: esperanza y melancolía”, En: Vida de Mariano José de Larra de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes En Web: http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/larra/autor.shtml. (Consultado el 08 septiembre 2014).

²⁶² Vega, Jesusa (2010), p. 263.

²⁶³ CLERKE, Agnes Mary. “Ferguson, James”. *Dictionary of National Biography*. 1885-1900. Volumen 18, p. 344.

demás desaparecidos. La miniatura, había sido introducida a principios de siglo en España por los artistas franceses que Felipe V había hecho llamar a la Corte con la finalidad de retratar a su familia. Con el paso de los años, las influencias de Louis Michel Van Loo, Jean Ranc y Michel Ange Houasse irían calando en los retratos de la nobleza y burguesía y dejarían la puerta abierta a que las influencias retratísticas francesas calasen en la sociedad de la segunda mitad de siglo²⁶⁴. El tamaño, acogido por los españoles desde el siglo XVI con intencionalidad de hacer de estos retratos algo más íntimo y cercano, al contrario que los grandes formatos que configuraban las galerías de retratos, plasmaban el lado más humano de los allí representados. Al contrario que los científicos franceses, los españoles no acogieron una indumentaria que les diferenciase del resto de la sociedad, lo cual quedaría transmitido a sus retratos, viéndoles como un individuo más de la burguesía o la nobleza, en lugar de cómo un representante más de su oficio²⁶⁵. Esta estética y aproximación hacia del científico del momento un hombre de buen gusto en todos los sentidos²⁶⁶. Poco sabemos de los métodos de representación de miniaturas fuera de la Corte. En ella los retratos venían realizados a partir de grabados u otras obras de arte previas, algo que no parece fácilmente transportable al método de realización de estas entre el resto de las clases sociales.

Las academias madrileñas conservan gran cantidad de retratos de sus diversos directores del siglo XIX, pero la guerra y el bajo perfil que tuvieron que tener algunas de ellas para nos ser tachadas de afrancesadas no contribuyeron a la difusión de las imágenes pictóricas de muchos de los directores que estas tuvieron en el XVIII. A pesar de ello, los retratos de muchos médicos y farmacéuticos ilustres han llegado hasta nuestros días gracias a aquello que estos publicaron o a las estampas que se reprodujeron la finalidad de difundir, no solo la obra, sino también al personaje. Es en retratos como los de Hipólito Ruiz (1754-1816)²⁶⁷, Pedro Gutiérrez Bueno (1745-1826)²⁶⁸ - reproducidos en las primeras décadas del XIX - o Ventura Bustos y Angulo por nombrar a algunos de los mejores especialistas de su momento, al igual que en el de José Cerví (1663-1748), médico de la generación anterior a la de Mariano de Larra, donde podemos establecer un punto de partida para estudiar cómo se representaban y acercaban a estos personajes al resto de la sociedad. En un formato muy similar al de la miniatura de Larra, los representados están colocados en tres cuartos, vestidos con una levita oscura y camisa y corbata blancas. Si bien es cierto que la indumentaria de Cerví varía con respecto a la de Larra,

²⁶⁴ GUTIERREZ DE CEBALLOS, Alfonso R. *Introducción al arte español: El siglo XVIII: Entre tradición y academia*. Madrid: Silex Ediciones, 1992, p. 176.

²⁶⁵ VEGA, Jesusa (2010), p. 37.

²⁶⁶ Jesusa Vega recoge las descripciones que Peñaflorida (1758) y Sempere y Guarinos (1782) realizaron de los nuevos científicos alejándoles de la idea de los Filósofos sabios y semidioses que había venido siendo transmitida en los siglos precedentes. VEGA, Jesusa (2010), p. 44-45.

²⁶⁷ Hipólito Ruiz López (1754-1816), Grabado anónimo [s. XIX], Museo de la Farmacia Hispana (Madrid)

²⁶⁸ La Biblioteca Nacional conserva un grabado de principios del siglo XIX de Carlos Blanco y Mariano Brandi fechado hacia 1815. En la Sala de Juntas del Decanato de la Facultad de Farmacia-UCM se conserva una pintura reflejando esta misma estampa que, aunque no aparece fechada, si que incluye la inscripción "Pedro Gutierrez Bueno. Jefe Local del Colegio desde 1806 hasta 1815".

cambiando el peinado, el cuello de la levita, añadiendo chorreras a la camisa y puntillas a los puños y cubriéndole los hombros con un manto, el resto de la composición es muy similar. De hecho, por vestimenta se acerca más a otra miniatura que se conserva también en el Museo del Romanticismo de Crispín de Larra, estableciendo la diferencia de cómo era la moda en la generación anterior. Enmarcada, la de Cerví, en un óvalo vertical, al igual que ocurre con el grabado de Pedro Gutiérrez Bueno y sucede con el retrato de Larra, el personaje está colocado en tres cuartos dirigiendo su mirada hacia el espectador. El retrato de Hipólito Ruiz, es quizás el que más se parezca en cuanto a vestimenta y peinado al de Larra, y además el farmacéutico y botánico tampoco aparece representado con ningún atributo que pudiese vincularle con su profesión, lo que lleva a buscar un lado más humano al personaje.

Por lo general, los grabados representando a los científicos del XVIII se encargaron de reproducir los elementos científicos propios de cada uno en la zona del marco. Esto permitía variar las decoraciones en las sucesivas reimpresiones y realizaciones del grabado. Sin embargo esto no sucede con muchas de las representaciones pictóricas de los retratados. No se trata únicamente de que los marcos de estas obras no conserven ninguna mención a la profesión de los personajes que en ellos aparecen, pues podría suceder que los marcos de estas obras hubiesen sido cambiados, sino que ni siquiera hay ninguna pequeña referencia a su labor en la obra. No solamente no se da en el caso de la miniatura del médico, sino que si nos valemos de obras extranjeras en las que se sigue una tipología similar, tampoco sucede. Este sería el caso de los retratos de los médicos franceses Guillotin y Triason, el homeópata alemán Samuel Hahnemann, Alexander Von Humboldt, etc., por poner algunos ejemplos, en los que únicamente aparece reflejado el personaje estableciendo una relación visual con el espectador. Hay que tener en cuenta que aquí se está haciendo referencia a retratos de busto ya que en los retratos de medio cuerpo y cuerpo entero si que aparecen representados, en muchas ocasiones, introducidos en su medio. Sin embargo de este tipo de retratos no hay, hoy en día, presencia en las colecciones madrileñas.

Es importante tener en cuenta que, en el momento en el que nos encontramos, se estaba popularizando ampliamente el retrato gracias, entre otras cosas, a la aparición del fisiotrazo, que facilitaba la captación de los individuos mediante una máquina. Será precisamente esta nueva aplicación de la técnica la que ayudará a la integración y aceptación del retrato como un elemento de la modernidad y que establecerá, como dice Jesusa Vega, a “la afirmación de la individualidad y la construcción de la apariencia, entendida en el ámbito del gusto por las novedades y lo extranjero²⁶⁹”. Este tipo de grabados y retratos servirían en el siglo XIX, para la reproducción de los mismos y la realización de pinturas basadas en ellos. De esta recuperación, que no solamente sucedió en el caso de la medicina, sino de las ciencias en general, contamos con obras pictóricas como el retrato que conserva la Facultad de Farmacia de la UCM de Pedro

²⁶⁹ VEGA, Jesusa (2010) dedica un capítulo completo a la representación y utilización de este tipo de máquinas para desarrollar retratos en el XVIII y su difusión y utilización a nivel europeo, p. 261-330.

Gutiérrez Bueno, el retrato de José Celestino Mutis que se conserva en el despacho de dirección del Jardín Botánico, el de Jorge Juan del Museo Naval²⁷⁰, entre otros.

4.1.2 REPRESENTANDO EL CUERPO DESDE LA ACADEMIA.

Al margen de la escasez de retratos no impresos que conservamos de la época, es destacable que de este periodo, en el que la cirugía y la medicina están sufriendo una gran evolución y la farmacia y la química estaban siendo ampliamente desarrolladas, no se conserven apenas obras pictóricas en las que aparezcan representados estos oficios, al contrario de lo que había sucedido en el los siglos XVI y principalmente el XVII y volverá a suceder en el siglo XIX. Lejos de las representaciones de intervenciones más o menos quirúrgicas, gabinetes de curiosidades con instrumentación científica o despachos de alquimistas, la segunda mitad del XVIII español aboga por la representación de las escenas científicas a través de la imprenta. El privilegio de personajes ilustres, escenas mitológicas, religiosas y copias de obras de arte a ser grabados se amplió, a partir del siglo XVI, también a temas científicos.

La representación, desde antiguo, de Vanitas y “danzas de la muerte”, en las que el esqueleto simbolizaba la idea del paso del tiempo y nos llevaba a pensar que tarde o temprano todos moriríamos, había sido habitual. La aproximación que nos ofrecían pintores y grabadores, a través de la representación del esqueleto humano, no solo nos permite estudiar la visión del mundo y la simbología a través de la que se reflejaba, sino ver cómo evolucionaban las plasmaciones anatómicas y observar cómo, desde el Renacimiento, estas habían ido cambiando. La evolución de la Cirugía y la Medicina y el aumento en la publicación y difusión de manuales que representaban tales escenas cobrarían más fuerza en el XVII y alcanzaría su momento de mayor importancia en el XVIII. La especialización de los diversos campos y la menor persecución por parte de la Inquisición²⁷¹ de tratados de materia médica, facilitaron la aproximación de una mayor parte de la población, no solo a los huesos del cuerpo humano, sino a la distribución de órganos y musculatura dentro del mismo. Al igual que sucede en resto de las ciencias del momento, el mayor número de imágenes vendrían transmitidas a través de la estampa. Sin embargo este aumento en el número de publicaciones apenas se vio trasladado a la realización de obras pictóricas en las que reflejasen estos estudios anatómicos.

1766 sería la fecha en la que, de forma oficial, podríamos considerar que la Academia reconoce la importancia de los estudios anatómicos científicos a la hora de realizar sus enseñanzas artísticas, aunque no se comenzase a impartir hasta 1768 y no llegaría a establecerse de una forma permanente debido a disputas internas. Desde el Renacimiento se había ido incrementando el gusto por el uso de unas correctas proporciones del cuerpo humano

²⁷⁰ El grabado de este retrato se conserva en la Biblioteca Nacional y fue dibujado y grabado por Manuel Salvador Carmona en 1773 a partir de un busto realizado por Felipe Castro.

²⁷¹ El hecho de que la Inquisición persiguiese menos obras no significa que, aun así, los Índices no dejasen de acumular obras de científicos por ser considerados herejes.

para así poder buscar un canon de belleza más ideal. El interés por las curiosidades del XVII llevó a resaltar las proporciones “diferentes” de algunos personajes, como objeto de curiosidad. Los enanos de las cortes son un claro ejemplo de ello y aunque Velazquez buscara mediante sus cuadros dignificarlos, no deja de remarcar una anatomía diversa. El cambio, a la segunda mitad del siglo XVIII, supondría un nuevo planteamiento en la forma artística. El reconocimiento por parte de la Academia de la necesidad del estudio anatómico impartido por un científico planteó problemas entre sus componentes. Bajo petición de Mengs se había decidido “Formar un estudio de Anatomía que debia haber y no hay en la Academia eligiendo un havil cirujano que de dia con la asistencia de un Profesor de Pintura o Escultura la explique y demuestre, ciñendo o extendiendo las doctrinas con acuerdo del Profesor Académico a las partes que para el acertado uso de las Artes son necesarias. Aunque la Academia no tiene en sus fondos proporción para dotar al Profesor de Cirugía que la sirva, se esforzará a fin de cada curso a gratificarlo con el regalo que juzgue proporcionado”²⁷². Pero para esta práctica dicho profesor habría de estar acompañado de un profesor de Escultura o Pintura y fueron precisamente estos los que se rebelaron. El cargo de cirujano lo ocuparía Agustín Navarro quien aceptó el no tener “sueldo ni gratificación alguna para su persona”. Navarro, había sido cirujano de la Casa de Alba y estaba bien considerado entre sus contemporáneos²⁷³. Curiosamente fue el mismo pintor que solicitó este estudio uno de los primeros en quejarse de él, negándose a acudir como profesor de pintura a sus clases. Contrariamente a lo que parece sugerir la cita que recoge Ruiz Ortega sobre Navarro, los profesores de pintura solicitaban que el “estudio de la Anatomía, se debía hacer sobre el cadáver asistiendo los discípulos a su disección y oyendo al tiempo de ellas las explicaciones del profesor anatómico” mientras que Navarro consideraba que “para su estudio bastaba con adquirir conocimientos del tamaño regular, figura y situación de los huesos, nervio, tendones, etc. lo cual se veía y podía observar infinitamente mejor que en un cadáver fresco... en un esqueleto desecado, y aun mejor en uno de los que con exquisita exactitud y primor se hacen de cera”²⁷⁴. Debido a la problemática surgida y a la presión ejercida por los profesores, Navarro

²⁷² Archivo de la Real Academia de Bellas artes de San Fernando, de Madrid. Junta ordinaria. 3 mayo. Madrid, 1766. Citado por CORTÉS, Valerià. *Anatomía, Academia y dibujo clásico*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 81-82 y JERÉZ MOLINER, Felipe. “El estudio de la anatomía en la formación académica de los artistas durante el periodo Ilustrado. Aportaciones de algunos pintores y grabadores valencianos”. *Ars Longa*. Valencia: Universidad de Valencia, 2005-2006. Nº 14-15, p.219.

²⁷³ RUIZ ORTEGA, Manuel. *La escuela gratuita de diseño de Barcelona: 1775 - 1808*. Barcelona: Biblioteca de Cataluña, 1999, p. 220-221. Recoge la siguiente cita sobre él. “Fue D. Agustín Navarro cirujano que era de los Duques de Alba, y hombre docto en su facultad. Empezo Navarro a explicar las funciones del animal, y secretos de la maravillosa maquina del cuerpo humano. Horrorizados los Artistas de oír aquel lenguaje, y fastidiados de la superflua menudencia anatómica para el fin de las artes, lo abominaron, y detestaron a los primeros lances, por lo cual tubo Navarro que dexarlo de una vez para siempre. Los artistas tenían razon, por que la Anatomía que ellos necesitan no es la que sabe el cirujano. Todo lo que necesitan los Pintores y Escultores por lo tocante a este estudio positivo se reduce a tres o cuatro reglas, que son: el número y sitio de los músculos principales; el sitio de los huesos; la figura que toman los músculos en acción moderada o violenta; y el viaje de algunas venas, que ocurre muchas veces señalar”

²⁷⁴ Propuesta de los artistas a la Junta acerca de la enseñanza de la anatomía. Opinión enfrentada del cirujano Agustín Navarro y respaldo del resto de los miembros de la institución con la imposibilidad de hacer disecciones “del cadaver

optó por un cambio en su modelo de clase, limitándose a "que los Discípulos dibujasen por un esqueleto entero que envió el Señor Mengs"²⁷⁵. Sin embargo esto levantó críticas entre la junta académica al considerar que, de esta forma, se desobedecía la decisión tomada por los mismos. Dentro de estas clases se encontraba el valenciano Juan Bautista Bru. Quien llegaría a ser director del Real Gabinete atendió a las clases de anatomía impartidas por Navarro, dejando testimonio de lo que en ellas se realizaba e intentando conseguir, sin lograrlo, el título de Académico de Mérito, en 1795, por la realización de tres obras de un cadáver disecado²⁷⁶.

Uno de los pocos ejemplos que se conserva en una colección pública en Madrid pertenece a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Conocida la obra como *Familia de esqueletos*, la obra fue realizada por el pintor José López Enguídanos en la segunda mitad del siglo XVIII. La pintura, realizada en óleo sobre lienzo y con unas medidas de 101cm x 70cm, representa un esqueleto adulto y uno infantil en una vista frontal y trasera. Aunque aparece por primera vez en el inventario de la Academia que realizó Pérez Sánchez en 1964, es muy probable que la obra perteneciese desde su realización a ella, y que debido a su peculiar temática, fuese considerada más como un modelo a la hora de realizar determinados estudios anatómicos que como una obra con carácter propio. Su más que probable vinculación con el encargo que Enguídanos recibió para la realización de la *Cartilla de Principios del Dibujo*, pudo contribuir a este carácter más de instrumento que de obra. Esta obra, comenzada en 1795 y entregada finalmente en 1802, supondría un elemento de formación para los alumnos recién entrados a la Academia, en donde se compilarían todos los elementos que les habrían de resultar necesarios. Tras la entrega en 1802 se le encargaría, al año siguiente, que completase la serie de imágenes con una obra dedicada a las medidas de la cabeza y el rostro humano²⁷⁷.

José López de Enguídanos²⁷⁸ nació en Valencia el 21 de noviembre de 1759. Inició su formación en la Academia de San Carlos de Valencia y, sin que sepamos bien por qué, el 21 de octubre de 1774 entró a formar parte de los alumnos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando²⁷⁹. Dedicado desde el principio a la realización de naturalezas muertas en 1781 se presenta a los premios de segunda clase en donde obtiene el primer premio en la categoría de

fresco" en la Academia o llevar a los discípulos al "Teatro Anatómico del Hospital General". Juntas particulares de la Real Academia (1757-1769). Archivo RABASF. Madrid, 8 marzo 1767. Citado en JERÉZ MOLINER. Felipe (2005-2006), p.219.

²⁷⁵ Razón de los acontecimientos acaecidos en las clases de Anatomía de Agustín Navarro y resolución de los consiliarios a favor del plan de enseñanza anterior. Juntas generales de la Real Academia desde 1757, 82/3. Archivo RABASF. Citado en BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, p. 5.

²⁷⁶ "Memorial presentado por Juan Bautista Bru en el que solicitaba ser nombrado académico de mérito, acompañado de tres cuadros que representan el cadaver humano y sus partes". Memoriales presentados por pintores y escultores para optar a la plaza de Académico (1793-1854), 172- 1/5 A.A.B.A.S.F, 3 Octubre 1795. Madrid

²⁷⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, Andrés. *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007, p. 334.

²⁷⁸ SÁNCHEZ LÓPEZ, Andrés (2007), p. 329-338.

²⁷⁹ Confirma esta fecha en PORTELA SANDOVAL, Francisco José. "Noticias sobre algunos artistas que estudiaron en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en tiempos de Carlos III". *El Arte en tiempo de Carlos III*. IV Jornadas de Arte. Madrid: 1989, p. 453.

dibujo pensado por su “Telémaco en Rodas” Tres años más tarde conseguiría la segunda plaza en la Primera Clase de los Premios Generales con los óleos, en la prueba de pensado, *El Emperador Heraclio y la Cruz* y, en la prueba de repente, *La muerte de San José*. El interés por el naturalismo quedaría patente tanto en sus dibujos como en sus pinturas. En 1793 sería acogido bajo la protección de Godoy²⁸⁰, quien le favorecería hasta su caída en 1808. En la junta realizada en la Academia el 4 de enero de 1794 el pintor presentaría su memorial para conseguir la plaza de Académico de Mérito. Para destacar su afinidad hacia los temas naturalistas cabe señalar que, de las cinco obras escogidas para su propuesta, cuatro eran bodegones y únicamente el quinto, la *Sagrada familia con Santa Ana y San Juanito*- obra que aun se conserva en la Academia- era de temática religiosa. La protección de Godoy quedaría remarcada en las dedicatorias que le dirigiría con la tanto en la *Colección de Estatuas* como en la *Cartilla de Principios del dibujo*. Continuaría con su carrera y el 28 de octubre 1806 de sería nombrado Pintor de Cámara. Continuará trabajando para la Academia al mismo tiempo que para el rey, centrándose en ella tras el gobierno de José Bonaparte. Morirá en situación de pobre de solemnidad en 1812, tras haber estado encamado durante un tiempo y no habiendo recibido su sueldo como Pintor de Cámara.

La trayectoria del autor y su interés por las naturalezas muertas no hace más que aproximarnos a la visión naturalista y casi científica que sus obras tenían. Es precisamente esta búsqueda por el detalle la que sorprendió a Carlos IV diciendo que la naturaleza quedaba “perfectamente retratada”²⁸¹. Esta idea, casi científica, está plasmada con gran exactitud en *la Familia de esqueletos* en donde, a pesar de la dificultad de establecer una identificación exacta del sexo de los mismos a través de una imagen, en el caso del adulto se podría deducir, debido a la forma extremadamente abierta y circular de la pelvis, que se trataría de una mujer²⁸². Esto tendría mayor sentido puesto que estaría representada junto con su hijo y es más habitual, en la tradición pictórica, encontrar representaciones de madres, en lugar de padres, con sus hijos. Por su parte, la figura del esqueleto más pequeño, cuyo sexo es casi imposible de reconocer, pertenecería al de un niño o niña menor de dos años de edad. Este límite de edad estaría establecido por la representación que hizo López Enguñados de la fontanela anterior²⁸³ del niño. La fontanela es el “Espacio cubierto por membrana existente entre los huesos craneales aún no osificados

²⁸⁰ SÁNCHEZ LÓPEZ, Andrés (2007), hace referencia a la petición que realizó López de Enguñados a Godoy, “En un memorial enviado al Príncipe el 16 de febrero de 1797 le pedirá el permiso pertinente para poderle dedicar la obra (AHN, Secc. Estado, leg. 3241, nº 19)”, p. 334.

²⁸¹ SÁNCHEZ LÓPEZ, Andrés (2007), habla de que “Enguñados, para conseguir este cargo, hiciese presentes al Rey, que se hallaba en El Escorial, tres cuadros, una Sagrada familia “y los otros dos de Aves y animales de caza”, que “agradaron mucho a S.M., pero especialmente los dos últimos por verse en ellos exacta y perfectamente retratada la Naturaleza” citando el leg. 172-1/5, Académicos de Mérito, AABASF. p. 336.

²⁸² Al no tener que parir, la pelvis masculina tiene una apertura más pequeña y en forma de corazón.

²⁸³ “F. anterior. Fontanela en forma de rombo situada en la confluencia de las suturas frontal, sagital y coronaria: también llamada fontanela frontal o pragmática”. MELLONI, Biagio John; DOX, Ida y EISNER, Gilbert M. *Diccionario médico ilustrado de Melloni*. Barcelona: Ed. Reverte, 1982, p. 215.

plenamente de un lactante²⁸⁴ y a través de ella y las suturas puede indicarse, aproximadamente, la edad del niño²⁸⁵. (FIG. 8)

A través del estudio de todos los detalles que nos presenta la obra, podemos observar el cuidado y exactitud con la que el autor realizó dichos esqueletos, no dejando ningún hecho al azar y ajustándose de una forma destacable a los estudios y textos anatómicos del momento. En la Edad Media, las representaciones anatómicas no estaban presentes en los textos dedicados a estas disciplinas pero, con la llegada del siglo XVI, este modelo cambió. Los tratados de medicina y cirugía pasaron a ir acompañados de imágenes que, más o menos veraces, reflejaban la anatomía humana y captaban lo que los textos detallaban sobre ella. A mediados del siglo, apoyado por la figura de Galeno, surgió un debate en base a la verdadera utilidad de las imágenes y diagramas representados y el distanciamiento que estos suponían a la hora de emular a los grandes autores clásicos, modelos a seguir por la mayoría de los renacentistas. Entre algunos de los autores de ese momento que optaron por conservar las imágenes y que aun siguen teniendo gran trascendencia en la actualidad, se encontraban Andrea Vesalio (1514-1564) y Bartolomeo Eustachio (1510-1574)²⁸⁶. El primero no solo conservó las imágenes, sino que además se le considera que fue el primero que registró imágenes de esqueletos anatómicamente correctos. Vesalio ve en su obra *De humani corporis fabrica*²⁸⁷, la mejor forma de establecer cuales son las bases estructurales del cuerpo humano, de aquí que la denominase fábrica. Es el primer tomo el que hace referencia al esqueleto y en donde podemos observar las ilustraciones de los esqueletos completos. Los diferentes grabadores que trabajaron junto con él en la realización de sus obras, supieron captar el carácter científico de estas imágenes, no alejándose de un sentido estético. No hay que olvidar que uno de estos fue Jan Stephane van Calcar, quien habría sido alumno en el taller de Tiziano y quien realizaría la representación de los esqueletos completos masculinos que aparecen en las *Tabulae* IV, V y VI. Aunque resulte extraño, al ser la parte del cuerpo humano que menos modificaciones sufre tras la muerte, hasta este momento los huesos no aparecían bien representados en muchos de las imágenes de esqueletos. Esta obra consiguió subsanar algunas de los errores pero aun así los grabadores conservaron algunos otros²⁸⁸.

Tras este punto de inflexión entre la representación anatómica “tradicional” y la nueva visión del cuerpo los trabajos sobre anatomía y medicina empezaron a recoger, cada vez con mayor precisión, esqueletos, músculos y órganos. En España serían destacables Valencia y el

²⁸⁴ ELLONI, Biagio John; DOX, Ida y EISNER, Gilbert M (1982), p. 214-215.

²⁸⁵ En el “Complemento Informativo” del artículo de GUERRERO FERNÁNDEZ, Julio. “Craneosinostosis”, Conferencia del Primer Encuentro Virtual de *Neurocirugía/ Neurosurgery* '99. En Web: <http://neuroc99.sld.cu/text/craneosinost.htm> (Consultado el 5 de Mayo 2013) se establece el periodo de cierre habitual de las fontanelas y las suturas en los cráneos infantiles. <http://neuroc99.sld.cu/text/craneosinost.htm>.

²⁸⁶ SINGER, Charles y RABIN, C. *A Prelude to Modern Science: Being a Discussion of the History, Sources and Circumstances of the 'Tabulae Anatomicae Sex' of Vesalius*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p.12.

²⁸⁷ VESALIO, Andrea. *De Humanis Corporis Fabrica*. Basilea: 1543. Libro séptimo. En Web: <http://vesalius.northwestern.edu/noflash.html>. (Consultado el 11 marzo 2015)

²⁸⁸ SINGER, Charles y RABIN, C. (2012)

movimiento “Novator” como foco de inicio a los estudios anatómicos en el siglo XVII. De aquí salió el *Atlas Anatómico* de Crisóstomo Martínez, el cual colecciona una serie de láminas en las que se realizaban cuidadosos estudios de osteología y esqueletos completos. Sin embargo la anatomía práctica había sufrido un mayor abandono en el resto de la Península y solo destacaron determinadas figuras como Juan Valverde de Amusco (1527-1587). El XVIII será considerado como el siglo de la anatomía en Europa y España tuvo que salir de su, relativo, letargo para ir poniéndose a la altura. De esta época se conserva una estampa osteológica en la obra de Martín Martínez, *Anatomía completa del hombre...* (1745)²⁸⁹, sin embargo su calidad es comparativamente inferior a la que aportan las obras anteriores, lo que nos presenta un panorama de recuperación de la enseñanza y estudio de la Anatomía. En este rescate también participó el famoso cirujano Pedro Vírgili, quien sin embargo, no dejó ningún testimonio escrito de su investigación ni láminas que acompañasen a sus estudios. A partir de la segunda mitad del XVIII, el impulso a la anatomía vendría dada, en Madrid, desde el Real Colegio de Cirugía de San Carlos, en dónde se creó un teatro anatómico que, muy posiblemente, superase en dimensiones al del Hospital General²⁹⁰, con la finalidad de ofrecer una buena formación anatómica, tanto con modelos de cera, como con cuerpos reales. Así mismo, la creación de un nuevo edificio para el Hospital General, durante el gobierno de Carlos III, y la evolución del Hospital de Corte, favorecieron una difusión en los saberes anatómicos entre los cirujanos del momento y colaboró a la presencia de anatomistas importantes en el Madrid del momento. Destacarían personajes como Antonio Gimbernat y Mariano Rivas quienes, tras un tour europeo, aportarían a la anatomía española conocimientos metodológicos de otras escuelas de fuera de la Península. Sin embargo, ninguno de los dos realizó estudios en los que la osteología estuviese presente, por lo que carecemos de imágenes relacionadas a tal campo en ese momento. La importancia que tomarían los estudios anatómicos en este momento conduciría hacia una mayor especialización, dejando los estudios anatómicos completos a los artistas. La Real Academia de San Fernando y el Rey dieron cuenta de esto creando la figura del Profesor de Anatomía, puesto que, como ya hemos comentado con anterioridad, sería ocupado por Agustín Navarro. Al no haber comenzado las clases aun, el 2 de febrero de 1767 se convocaría de oficio a Vicente Pignatelli, Ventura Rodríguez, Felipe de Castro, Agustín Navarro y Antonio González. Estos concluirían que los estudios anatómicos debía comenzar por la osteología, empezando por los huesos sueltos y evolucionando hacia un esqueleto completo y de ahí hacia el estudio de modelos o cadáveres. A tal efecto tuvieron que configurar una biblioteca y una serie de cartillas relacionada con el tema²⁹¹.

²⁸⁹ *Anatomía completa del hombre*, con todos los hallazgos, nuevas doctrinas y observaciones raras hasta el tiempo presente, y muchas advertencias necesarias para la cirugía: segun el methodo con que se explica en nuestro theatro de Madrid. Martín Martínez. Imprenta Real, por don Miguel Francisco Rodríguez, 1745. Estampa XVI.

²⁹⁰ MORENTE PARRA, Maribel. “La Venus Anatómica del Museo de Anatomía Javier Puerta de la Universidad Complutense”. *Pecia Complutense*. Madrid: Universidad Complutense, 2013. Año 10, número 18, p. 44.

²⁹¹ NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, establece una relación de obras que hubieron de comprar para la configuración de una biblioteca que ayudase a la formación de los alumnos y sobre las cartillas que se encargaron a Jerónimo Antonio Gil e Isidro Carnicero.

Es en este entorno de cartillas en el que se encuentra la representación de la *Familia de Esqueletos*. Lejos de las representaciones osteológicas humanizadas realizando diversas acciones o mostrándose expresivos²⁹², el cuadro nos muestra la anatomía del cuerpo humano en su versión más científica. Para ello nos los presenta de pie, eso sí, sin ningún tipo de apoyo, y minimizando el movimiento de los esqueletos. Podría decirse que se trata de unos esqueletos mucho más ilustrados, en los que existe poca intervención de los sentimientos y se limitan, simplemente, a mostrarnos un lado mucho más racional de los hechos. Representaciones clásicas de esqueletos con intención científica pero en los que los cuerpos muestran actitudes diversas, como los que aparecen en la obra de Andrea Vesalio, *De humanis corporis fabrica*²⁹³, o en la del español Juan Valverde de Amusco, *Historia de la composición del cuerpo humano*²⁹⁴, sirvieron como punto de partida a los estudios anatómicos de la Ilustración. Estos no valieron únicamente para establecer un criterio estético, sino que se utilizaron como reflejo de diferentes metodologías de representación. Así, la especialización a la que se vieron llevados los científicos de la Ilustración- los nuevos estudios en óptica motivaron una mayor profundización en estudios microscópicos y en tratados sobre el estudio de los ojos-, el reconocimiento que se le dio a la cirugía y la consideración de la necesidad de tener un estudio de anatomía en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid

4.2 FÍSICA, MATEMÁTICAS, ASTRONOMÍA E INGENIERÍA.

Las ciencias aplicadas habían sido, desde el comienzo de la humanidad, uno de los aspectos a los que el hombre había dedicado más empeño. La utilidad que habían reportado para él todos los avances realizados le supusieron una inversión de tiempo constante en su desarrollo. El interés que se había dedicado a la especialización de cada uno de estos campos supuso, desde la Edad Media, un desarrollo un tanto irregular en los mismos. Mientras que la Astronomía había visto un desarrollo enorme, debido a su interés aplicado a la navegación, las Matemáticas y la Física se habían considerado como útiles secundarios para el desarrollo de las ciencias principales. La necesidad de construir y desplazarse, así como los beneficios que se podían obtener de ellas en la vida diaria hicieron que Astronomía e Ingeniería fuesen las ciencias principales y las Matemáticas y la Física los elementos utilizados para sus cálculos.

Como se ha comentado en el capítulo referente a la Física y las Matemáticas anteriores a la segunda mitad del siglo XVIII, estas dos ciencias contaron en España con un carácter

²⁹² MEZQUITA MORENO, Daniel. La vida de los huesos. Discurso de Entrada. Leído por el nuevo académico de número y contestación del Exmo. sr. Doctor D. Valentín Matilla, Académico de número y secretario perpetuo de la corporación. Madrid: Real Academia Nacional de Medicina, 8 abril 1960. Estades Artes Gráficas, 1960.

²⁹³ VESALIO, Andrea (1543) , Tomo I, p.163-165.

²⁹⁴ VALVERDE DE HAMUSCO, Juan. *Historia de la composición del cuerpo humano*. Roma: Imprenta Antonio Salamanca y Antonio Lafrerij, 1556.

secundario. Entre otras causas, y como muy bien explica Benito Jerónimo Feijóo en 1745 en sus *Cartas Eruditas*²⁹⁵, el corto alcance de los profesores, la falta de formación de estos en materias relacionadas, el escaso contacto con el resto de sociedades científicas europeas y el alto grado de intolerancia hacia algunos descubrimientos y procesos por considerarse heréticos supusieron un gran lastre para el avance científico de estas. La física enseñada en las universidades- todavía está muy lejana la posibilidad de hablar de investigación- estaba integrada en las enseñanzas de las “Instituciones filosóficas” de la Facultad de Artes, después llamada de Filosofía, que era una Facultad menor, preparatoria para las Facultades mayores- Cánones, Leyes, Teología y Medicina- en las que se hacía “carrera”²⁹⁶. Esto supuso, que al igual que había sucedido con ciertos campos de la Medicina, no se le dotase de un valor propio y estuviese relegada a los cerrados círculos universitarios, en donde apenas se introducían elementos innovadores y avances científicos de otras partes del mundo.

Si bien las universidades carecían de innovaciones y vivían ajenas a la evolución europea de la ciencia, el Ejército ocupó un papel fundamental en su desarrollo. El alto nivel de cálculos requeridos por la gran actividad de la ingeniería y artillería militar y los conocimientos y avances desarrollados en física y astronomía aplicados a la Armada, generaron que los militares españoles fueran punteros en este campo en el siglo XVIII, pero con escasa traslación a la sociedad, hasta la segunda mitad del siglo.

La llegada de los Borbones supondría para la sociedad española una introducción de ideas y aperturismo en lo relativo al ámbito científico. Los grandes avances científicos de las academias europeas apenas tenían calado en el ámbito español hasta ese momento. Los descubrimientos de Halley, Newton, Descartes, Torricelli, Euler, etc. no se vieron aplicados con contundencia hasta la llegada a España de científicos extranjeros que hacían uso habitual de ellas. Así mismo, la traducción y publicación de determinadas obras básicas ayudaron a la difusión de estos conocimientos entre los científicos europeos. En 1757 se tradujeron en Madrid las *Lecciones de Física Experimental* del Abad Nollet. Éstas supondrían un punto de influencia para todas las sociedades de Amigos del País y demás interesados en este campo cuyo desarrollo se empezaría a ejecutar en esta segunda mitad del siglo. La difusión que dieron estas instituciones a la Ciencia entre los ciudadanos fue notable y tuvo su comienzo en lo que acabaría llamándose la “Sociedad Bascongada de Amigos del País”. En la “Historia de la Sociedad”²⁹⁷ se destaca el papel que esta habría de tener desde su fundación y cómo su objetivo tendría un beneficio comunitario siguiendo el modelo de las academias existentes en otros países.

²⁹⁵ FEIJÓO, Benito Jerónimo. *Cartas eruditas y curiosas: En que por la mayor parte se continúa el designio del Teatro crítico universal, impugnando ó reduciendo á dudosas varias opiniones comunes*. Madrid: Real Compañía de Impresores y Libreros, 1777.

²⁹⁶ SÁNCHEZ RON, José Manuel. *Ciencia y sociedad en España: de la Ilustración a la Guerra Civil*. Madrid: Ed. El Arquero / CSIC, 1988, p. 32.

²⁹⁷ ROBLES, Thomas de. *Ensayo de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. Año 1766. Vitoria: Impresor Tomás de Robles, 1768.

Haviendose juntado por una casualidad en la Villa de Vergara la mayor parte de la Nobleza de las tres Provincias, y siguiendose à la primera satisfacción de verse juntos, la que hallaban en hacer comunes ente si sus ideas particulares, echaron de ver las conveniencias que resultaría à su zelo de formar una unión que tuviese por objeto el Bien de la Patria. El exemplo de otras Naciones, y el èxito que han tenido en ellas las Academias y Sociedades, les hizo pensar en el establecimiento de uno de estos cuerpos. [...] Como por las leyes està prohibido celebrar èsta, ni otra especie de Juntas sin permiso del Soberano, los Autores de este proyecto han recurrido al Rey, para que les conceda la licencia de tener sus Asambleas con formalidad; y haviendo S. M. encaminado las reglas con que dichos Caballeros han determinado asociarse, halla que son adaptadas al loable fin de su instituto, y muy conformes à las maxîmas que S. M. procura introducir en sus reynos para el adelantamiento de las Ciencias, y las Artes (...)

Este acceso a desarrollos, más o menos aplicados, de la Física y las Matemáticas causaron una generalización paulatina de las mismas en la vida cotidiana. Sin embargo estos avances no serían debidos únicamente a la aparición de estas instituciones. Como bien se aclara en la historia de la Sociedad Bascongada, la necesidad del apoyo Real para la creación de este tipo de círculos fue fundamental. Tras las revueltas originadas en 1766 con motivo del Motín de Esquilache, se buscaría desde la monarquía un cambio en la mentalidad de los ciudadanos y la creación y revitalización de las instituciones. Se crearon cátedras de física experimental y matemáticas en las universidades, pero no llegaría a verse una evolución en estos campos debido a que, como ya se ha comentado con anterioridad, la mala formación del profesorado que las instruía y el escaso interés por los nuevos avances lastrarían estas enseñanzas²⁹⁸. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando introducirá el newtonismo y la ciencia moderna en España bajo la mano de Benito Bails, por influencia de Jorge Juan.

Este último sería una de las grandes figuras de la ciencia española del siglo XVIII. Participó en la expedición de la Condamine a medir el meridiano de la Tierra y fundó, junto con Antonio de Ulloa, el Real Observatorio de la Armada en Cádiz, llamado entonces, Real Observatorio de Cádiz, como dependencia anexa a la Academia de Guardias Marinas en la que había estudiado. La publicación de su *Examen marítimo teórico práctico*²⁹⁹ supondría uno de los grandes avances para la física española del momento. Esta obra, considerada entre sus contemporáneos como uno de los mejores tratados de Mecánica de fluidos del momento, supuso su reconocimiento a nivel internacional, llegando a ser admitido en la *Royal Society* de Londres en 1749, mientras realizaba en la ciudad una labor de espionaje industrial promovida por el Marqués de la Ensenada³⁰⁰. Su obra, relacionada con la reforma naval que se buscaba llevar a cabo en España, permitiría la realización de máquinas mejores y al mismo tiempo establece una serie de temáticas en relación a los diversos comportamientos de la mecánica de fluidos. En la

²⁹⁸ TEN, Antonio E. (1991), p. 58.

²⁹⁹ JUAN, Jorge. *Examen marítimo teórico práctico, o Tratado de Mecánica aplicado á la construcción, conocimiento y manejo de los navíos y demás embarcaciones*. Madrid: Imprenta Real, 1793. Segunda Edición.

³⁰⁰ LAFUENTE, Antonio y PESET, José Luis. "Política científica y espionaje industrial en los viajes de Jorge Juan y Antonio de Ulloa". *Mélanges de la Casa de Velázquez*. Madrid: 1981. Nº 17, p. 233-262.

introducción de segunda edición del *Examen marítimo y teórico práctico*, Gabriel Ciscar habla sobre el desarrollo de la obra y sus influencias.

El título de la Obra manifiesta que su Autor tomó por objeto y manejo principal el tratar de la construcción, conocimiento y manejo de las embarcaciones; y esta parte, que desempeña completamente en el segundo Tomo de la Edición primera, es sin duda alguna la más interesante. Pero sin embargo de esto, en los principios de la mecánica de los sólidos, que contiene el primer Libro, la teoría de la percusión, la de la fricción, y la de las máquinas tienen un mérito superior, y son casi enteramente suyas: y aun las cosas sabidas se hallan tratadas con aquella sublimidad y elegancia geométrica, que caracterizan las producciones matemáticas de un genio original.

M. Leveque, Hidrógrafo y Profesor Real de Matemáticas en Nantes, publicó en 1783 una traducción francesa de todo el tratado, enriquecido con un breve comentario. Esta Obra se imprimió baxo el privilegio de la Real Academia de las Ciencias de París, y de ella se han entresacado algunos artículos relativos á Marina en la nueva Enciclopedia Francesa por orden de materias.

Jorge Juan se haría cargo al final de sus días del Seminario de Nobles de Madrid, institución que Campomanes, en 1785, había decidido reformar con el objetivo de que cubriese el vacío educativo creado por la expulsión de los jesuitas de la Península. Sin embargo no estaría mucho tiempo al frente de la misma ya que, una enfermedad, le obligaba a realizar constantes viajes a Alicante a tomar baños.

La expulsión de la Compañía de Jesús de España - en 1767- también condicionó que, el que había sido el Colegio Imperial de los Jesuitas, cambiase de planteamiento y se convirtiese en los Reales estudios de San Isidro, en los que Antonio Fernández Solano introducirá los estudios de física experimental. En ellos se creó un Gabinete y un taller de máquinas que, junto a las enseñanzas de física, les llevaría a ser uno de los centros científicos de referencia de la segunda mitad del siglo. Ya a finales del siglo, Agustín de Bethancourt- quien, al margen de estar pensionado fuera de España, se había formado tanto en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como en los Estudios de San Isidro- impulsaría la institución, siguiendo los pasos de los centros franceses, la creación de la Escuela de ingenieros de caminos y canales y el Real gabinete de máquinas del Buen Retiro. Sin embargo todo este paulatino desarrollo no se vio plasmado en la utilización de textos desarrollados por autores españoles, sino que se seguía consumiendo literatura científica francesa e inglesa.

Este acercamiento de la Ciencia a la sociedad no solamente estaba visible en las instituciones de enseñanza y en los círculos más altos de la nobleza madrileña. Con la entrada de la segunda mitad del siglo, y el mayor aperturismo a los avances científicos europeos, la difusión de la ciencia como elemento social y de entretenimiento llevó a la creación de tertulias y demostraciones en las que se ésta se discutía y exhibía, bien con un interés divulgativo o simplemente como diversión. En ello la Física y la Óptica, que empezaba a sufrir su mayor desarrollo en este siglo, tuvieron un papel fundamental.

4.2.1 MIRANDO AL CIELO

El impulso a la ciencia y la centralización de misma que se llevó a cabo en Madrid, desarrollada en la segunda mitad del siglo, tuvo como proyecto final la creación de la Colina de las Ciencias. Allí sería dónde se ubicaría el edificio del Real Observatorio, un lugar en el que desarrollar una investigación astronómica más específica y que la desvinculase del utilitarismo náutico que se había venido buscando. Junto con este intencionado distanciamiento de lo que se había venido realizando en el Observatorio de Cádiz, con un cariz que había estado más aplicado a la navegación, se debía crear también una Escuela de Astronomía. En ella se realizaría la fabricación de aquellos instrumentos que hubieran de necesitarse en el nuevo observatorio y conseguir así una independencia de la industria inglesa. La construcción del edificio comenzaría en 1790 con una intención inicial de convertirse en un centro de formación meteorológica y de astronomía física y geométrica. Desde el observatorio madrileño se encargaron de realizar una carta de España, para lo cual hubo de crearse el Cuerpo de Ingenieros Cosmógrafos de Estado, y se pretendió crear una *Historia Celeste Carolina*, proyecto que finalmente se tuvo que cancelar. Durante la invasión francesa el observatorio pasó a ser un polvorín y sus tropas quemaron el que había sido uno de los símbolos, el telescopio de Herschel.³⁰¹

Este interés por el cielo no solo existía a nivel de conocer qué sucedía en el espacio exterior, sino que se centraba en el poder conquistar el espacio que había sobre sus cabezas y que, hasta entonces, solamente había sido habitado por las aves. El ser humano, que desde la antigüedad había tenido la idea de volar, ve en las máquinas la única forma de poder satisfacer su atracción. Desde la mitología, con Ícaro, hasta las máquinas diseñadas por Leonardo da Vinci, se habían ido desarrollando diferentes instrumentos y planteamientos con idea de poder alcanzar el cielo. Sin embargo, aunque algunas propuestas contasen con mayores posibilidades que otras, ninguna había conseguido llevar a cabo la idea hasta la llegada de los globos aerostáticos.

La aparición de los globos en la actividad científica del siglo XVIII condujo a un interés en ellos, no solamente por los científicos que estaban introducidos en el mundo aeronáutico, sino en la sociedad en general. El desarrollo de las exhibiciones aerostáticas, que empezaron a ponerse de moda en la segunda mitad del siglo, implicaba un avance científico mucho mayor que la que las presentaciones en sí transmitían. El profundo estudio que se había de realizar para conseguir la elevación de los diferentes globos y tabernáculos para el transporte y asegurar que estos podrían dirigirse en el sentido que se pretendía, implicó años de estudio de gases, elevación de cuerpos y contenedores donde retenerlos. La segunda mitad del siglo XVIII supondría el disparo de salida hacia la investigación para la elevación de estas máquinas. A nivel europeo, el químico escocés Joseph Black demuestra, en 1756, la diferencia entre lo que en el momento era conocido como “aire fijo”, el Dióxido de Carbono (CO₂), y “aire normal”. Nueve años más tarde, en 1765, Henry Cavendish descubre el “aire inflamable”, que correspondería con nuestro Hidrógeno (H)

³⁰¹ SELLÉS, Manuel A. (1993), p. 50-51.

actual. Este nuevo gas³⁰², junto con el “aire fijo” de Black, se verían acompañados por un tercer tipo de aire descubierto por Joseph Priestley en 1777, el “aire desflogisticado”. Es este último “aire” es el que se corresponde con el Oxígeno (O). No sería hasta cuatro años más tarde cuando Tiberio Cavallo demostraría que las teorías propuestas por Cavendish y Black sobre la elevación de los cuerpos eran ciertas.³⁰³ Sin embargo el mayor éxito fue alcanzado por los hermanos Jacques-Étienne y Joseph-Michel Montgolfier.

Estos hermanos, provenientes de una familia dedicada a la industria papelera en Annonay, fueron capaces de poner en práctica la teoría de que todos los gases que son más ligeros que el aire deben elevarse en la atmósfera debido a la diferencia de densidad del aire que los rodea. Para ello calentaron el aire contenido dentro de una cúpula de papel grueso. Durante 1782 y la primera mitad de 1783, los hermanos se dedicaron a la realización de varios experimentos con diversos tipos de contenedores para el aire. El primero que realizaron era un paralelepípedo de tafetán que albergaba un volumen muy bajo de aire y que, en Noviembre de 1782, consiguieron que se elevase hasta el techo de su apartamento. Considerado este éxito decidieron aplicar el mismo principio a un globo de mayor escala en el exterior. Al igual que había sucedido con el de menor tamaño, éste se elevó en el aire, pero la fuerza arrancó las cuerdas del suelo e hizo que volase sin control. Esto supuso el impulso definitivo a su investigación y establecieron como fecha definitiva para poner en práctica su descubrimiento el 4 de junio de 1783. Tuvieron que generar gran cantidad de humo, mediante la quema de paja y lana, antes de ser capaces de empezar a hinchar el globo. Lo que inicialmente parecía una gran tela de embalaje forrada con papel empezaría a hincharse dando forma a un gran globo³⁰⁴ elevándose unos 500m durante diez minutos. La expectación y éxito logrados por los Montgolfier se extendió rápidamente a París en donde Jacques Charles, profesor de física, reprodujo el globo, siendo supervisado por el taller de instrumentos físicos de los hermanos Roberts, pero al desconocer qué gas había sido usado por los hermanos Montgolfier, y solamente teniendo conocimiento de que pesaba menos que el aire, optó por rellenar su globo de hidrógeno³⁰⁵, creando el primer globo elevado mediante este gas. La elevación se realizaría el 27 de agosto de 1783, alcanzando en dos minutos los 1000m. Tres meses y medio después de haber realizado la elevación de su globo en Annonay, Étienne Montgolfier se trasladó a Versalles para realizar el mismo experimento que había desarrollado en su tierra. Esta vez el experimento no solamente fue realizado para el asombro del Rey y de la Academia de Ciencias, sino que el globo estaba encargado de la elevación de una jaula con un ánade, un carnero y un gallo con la finalidad probar la resistencia y respirabilidad del aire en esa altura. El vuelo fue todo un éxito y lograron que la jaula aterrizase con todos los animales en perfecto estado. A raíz de este éxito optaron la realización del primer viaje tripulado por seres

³⁰² Gas es un término actual, en ese momento el término utilizado era aire.

³⁰³ VEGA, Jesusa (2010), p. 135 y VALLÉS Y ROVIRA, Isidre. *La magia del vol.* Barcelona: Alta Fulla Editorial. 1985, p. 19-25.

³⁰⁴ El globo estaba formado por una bolsa esférica de lino forrada de papel de 11 metros de diámetro, 800 m³ y un peso de unos 226 kilogramos llena de aire caliente.

³⁰⁵ El hidrógeno es el elemento más ligero con una masa atómica de $1,00794 \pm 0,00001$ u.

humanos que se realizaría el 21 de Noviembre de ese mismo año. Aunque Luis XVI propuso el envío de dos presos para este viaje experimental, con ayuda de la Duquesa de Polignac, Pilâtre de Rozier y el marqués de Arlande le convencieron para ser ellos los primeros en volar dentro de la nueva máquina. Partieron del palacio de la Muette y volaron 25 minutos a unos 100 de altura, aterrizando en perfecto estado. Diez días después de este evento, Jacques Charles realizaría el primer vuelo tripulado en globo de Hidrógeno³⁰⁶. Ambos hechos supondrían el impulso para unos años de exhibiciones aerostáticas a nivel internacional en donde, la utilización de diversos agentes impulsarían los diversos globos al cielo. La popularización de estos eventos, no solo como aspecto científico, sino por la curiosidad que despertaba entre aquellos que presenciaban dichas elevaciones, causó un impacto en la sociedad europea haciendo que todas las cortes del momento quisiesen contar con demostraciones aerostáticas. Las noticias se difundían velozmente entre las academias científicas y algunas de estas comunicaciones quedaban publicadas. Un ejemplo es la carta de Pilâtre de Rozier que aparece publicada en el *Mercurio de España* en 1784. En ella hace una descripción, no solamente del aspecto más técnico de la elevación del globo, sino que reseña el impacto que tienen las maniobras entre el público presente en la elevación³⁰⁷. Moriría en el desgraciado accidente sufrido el 15 de Junio de 1785 en Boulogne-sur-Mer junto a Pierre Romain al estrellarse su globo.

A España no tardaron en llegar las noticias y experiencias aerostáticas. Los comentarios sobre las hazañas que estaban sucediendo en Francia llegaban a la península al poco de haberse desarrollado. En Octubre de 1783 llegan a la Península dos globos, de pequeño tamaño, contruidos por Nassau como regalo al Infante Don Gabriel.³⁰⁸ Será precisamente debido al interés desarrollado por el Infante con respecto a la evolución de la aerostación por la que se importarían tan rápidamente los nuevos instrumentos y globos. Mediante este tipo de pequeños globos, el Infante sería el primero en la corte española en realizar experiencias aerostáticas. El lanzamiento de los regalados por Nassau fue realizado desde la lucerna del monasterio de El Escorial y el éxito llevó a un mayor interés en los globos por parte del Infante y de la sociedad en general. Si los de El Escorial se trataban de pequeños globos sin ningún tipo de tripulante a bordo, es conocido, gracias a la correspondencia del embajador austriaco en Madrid con sus superiores, la suelta de un globo de mayor tamaño que llevaría una jaula con un asno y que, al elevarse se prendió fuego, no llegando a ascender más de 15 metros. Sin embargo, la que mayor proyección tuvo dentro de la corte, según explica Jesusa Vega³⁰⁹, fue la realizada el 29 de noviembre del mismo año en la casa de campo del Infante y que congregó a las personas más

³⁰⁶ FIGUIER, Louis. *Los grandes inventos antiguos y modernos en las ciencias, la industria y las artes*. Madrid: Gaspar Editores, 1867, p. 385-387 y MARION, Fulgence. *The conquest of the skies. A history of balloons and balloon voyages. From the French of F.Marion*. Nueva York: Charles Scribner & co., 1870, p. 33-35.

³⁰⁷ "(...) esta monstruosa máquina se bamboleaba sobervientemente en el aire, que parecía arrancarla de las manos de los hombres. Estos movimientos irregulares intimidaron por un momento á los circunstantes, los quales, rezelando que peligrasen sus vidas con una repentina caída de la máquina, se retiraron a toda prisa" *Mercurio de España*, Julio 1784. Imprenta Real., p. 220-226.

³⁰⁸ VEGA, Jesusa (2010), p.138.

³⁰⁹ VEGA, Jesusa (2010), p, 138

influyentes de la Corte, aunque no contó con ninguna proyección en la prensa de la época. Fue precisamente esta experiencia la que pondría en el mapa a Agustín de Bethancourt, prestigioso ingeniero y físico militar que adquirió gran conocimiento sobre el funcionamiento de los gases y modelos de globos, al margen de muchas otras competencias. A partir de este momento el desarrollo de la aerostación española se focalizó, en los primeros meses del año, en Barcelona- el desarrollo vino impulsado por la Academia de las Ciencias- y en un segundo plano en Valencia, tanto en globos de aire caliente como en globos de hidrógeno; estos últimos probablemente contaron con la ayuda de Charles Bouche. No sería hasta abril, con la suelta en el palacio de El Pardo del globo encargado por el Infante don Gabriel a Manuel Martínez Segovia³¹⁰, cuando seguiría evolucionando la aerostación en la capital. La suelta de este globo, aunque consiguió una buena elevación y pudo ser tripulado, destruyó a su caída parte del convento de los capuchinos reales del real sitio de El Pardo. El siguiente ascenso se realizó el 31 de mayo en Aranjuez, en presencia de la familia real y la atenta mirada del Infante don Gabriel y cinco días más tarde realizaría, en ese mismo sitio, Bouche³¹¹ un ascenso del que no salió nada bien parado. El 5 de junio, en plena elevación, el globo se incendió y el aeronauta acabó colgado de una alameda junto al Tajo, con la consecuencia de una pierna fracturada³¹². Curiosamente, en el vuelo precedente, habían sido también unos álamos los que habían frenado el globo al enredarse sus cuerdas en sus ramas, lo que había forzado a Bouche y al contraamaestre de la fragata del príncipe³¹³, el descenso. Jesusa Vega vincula el fracaso de la exhibición de junio al silencio mediático que sufrió dicha exhibición y a la finalización del mecenazgo a la aerostación por parte del Infante. Sin embargo esto no supuso la paralización total de los experimentos aerostáticos en Madrid y, ocho años más tarde, se realizaría en el palacio del Buen Retiro, la primera ascensión en globo desde este emplazamiento. El 12 de agosto de 1792³¹⁴, Vicente Lunardi conseguiría desplazarse con su globo hasta la población de Daganzo, a unos 27km del palacio. Este espectáculo congregó a todo tipo de espectadores en el Retiro en donde, para poder acceder, tenían que cumplir un código de vestuario que se ciñese a ciertas reglas del decoro. El acceso estaba condicionado a cuatro tarifas diferentes en función de la ubicación en el recinto³¹⁵ y se recaudaron 104.000 reales que se destinaron a los hospitales de la corte³¹⁶. La experiencia la repitió el 7 de enero del año siguiente, despegando el globo desde el patio del Palacio Real de Madrid, para deleite del público allí congregado. Ambos espectáculos causaron revuelo entre los

³¹⁰ VEGA, Jesusa (2010), p. 148, hace referencia a que Fuster i Membrado habla de Bouch como constructor de esta máquina en lugar de Manuel Martínez.

³¹¹ El nombre de este aeronauta varía en función al texto consultado. Figura tanto como Boucher, Bouch, Bouche o Bouclé.

³¹² VALLÉS Y ROVIRA, Isidre (1985), p. 69.

³¹³ VEGA, Jesusa (2010), recoge el testimonio del conde de Kaunitz Rietberg en el que detalla este primer ascenso y habla de que a los pocos días se realizaría un segundo ascenso del que, sin embargo, no hay testimonio alguno, p. 148.

³¹⁴ De todo ello se da cuenta en el Diario de Madrid de los días 14, 16 y 16 de agosto de 1792.

³¹⁵ VEGA, Jesusa (2010), p. 174.

³¹⁶ MONTOLIÚ CAMPS, Pedro. *Madrid, villa y corte: historia de una ciudad*. Madrid: Silex Ediciones, 1996, p. 154.

ciudadanos y, al margen de las estampas que se produjeron recogiendo este acontecimiento, se realizaron hasta un par de relaciones y un romance hablando del viaje hasta Daganzo³¹⁷.

4.2.1.1 Ascensión de un globo de Montgolfier en Aranjuez.

Inmerso en este mundo de fascinación científica y asombro por los, al fin y al cabo considerados, entretenimientos que esta era capaz de llevar a cabo, Antonio Carnicero captó el momento de la ascensión del globo aerostático llevada a cabo en los jardines del palacio real de Aranjuez. La obra, perteneciente en la actualidad a la colección del Museo Nacional del Prado en Madrid, llegó al museo madrileño desde la almoneda de los Duques de Osuna. Este hecho hizo creer durante mucho tiempo que habrían sido los duques quienes habrían sido los comitentes del cuadro. Sin embargo, en la testamentaría del Infante aparece inventariada la obra entre las posesiones que éste tenía, en 1787, en el Pardo. Este hecho sirve para establecer como fechas para su realización entre la segunda mitad de 1784 y 1787.³¹⁸ La localización del hecho aquí representado ha sido susceptible de diferentes teorías a lo largo de la investigación de la obra. Mientras que Juan Martínez Cuesta, "El Infante don Gabriel de Borbón y su actividad como mecenas de pintura" sitúa el hecho el 5 de Junio de 1784, María A. Martínez Ibáñez en "La Pintura de Antonio Carnicero Mancio en el Prado"³¹⁹ asegura que podría tratarse de la elevación realizada el 23 de noviembre de 1783 en El Escorial. Sin embargo esta última fecha, con los aeronautas que se mencionan en el texto, es muy improbable debido a que dos días antes Pilâtre de Rozier se encontraba en París haciendo una demostración aerostática ante la familia real francesa. Por otro lado, si que hay constancia de la elevación de un globo en Aranjuez, en la primavera de 1784, promovido por el Infante don Gabriel y tripulado por el francés Jean Bouclé del que habla Antonio Pau Pedrón³²⁰.

De esta misma temática y realizada también por Carnicero, aunque de menor tamaño, se conserva en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Bilbao otra obra en la que igualmente se refleja la ascensión de un globo ante los reyes. Sin embargo, por el hecho de conservarse la primera en Madrid y principalmente, por ser la que mayor incidencia pone en la parte científica del acto, me ceñiré a la conservada en el Museo del Prado.

³¹⁷ Nueva relacion y curioso romance, en que se da cuenta del viage, que... Vicente Lunardi ha executado desde esta Corte al lugar de Daganzos de Arriba en el globo aerostatico... el día 12 de agosto de 1792 [Texto impreso] : primera parte . Nueva relación del segundo viage aereo que... Vicente Lunardi, ha executado ... el día 8 de enero de 1793 : segunda parte, Madrid 1792-1793.

³¹⁸ MARTÍNEZ CUESTA, Juan. "El Infante don Gabriel de Borbón y su actividad como mecenas de pintura". *Boletín del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 2005. Nº 30, p. 42-43.

³¹⁹ MARTÍNEZ IBÁÑEZ, María A. "La Pintura de Antonio Carnicero Mancio en el Prado". *Boletín del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1990. Volumen XI, nº 29, p. 39-40.

³²⁰ PAU PEDRÓN, Antonio. *Los Retratos del Infante don Gabriel: discurso leído el día 23 de marzo de 2006 en el acto de su recepción pública por el Excmo. Sr. D. Antonio Pau Pedrón y contestación por el Ilmo. Sr. D. Feliciano Barrios Pintado*. Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2006, p. 95.

Antonio Carnicero, pintor de ambas, nació en Salamanca en 1748 pero pronto se mudó a Madrid, con su padre, el escultor Alejandro Carnicero³²¹, donde residiría hasta su muerte, a excepción de una estancia en Roma de 6 años. A los 10 años de edad ingresó en la Academia de San Fernando, en donde también se formaba su hermano, y en 1760 realizará con él un viaje a Roma aprovechando la beca de perfeccionamiento que la Academia le había otorgado. Al ser su hermano y no él el becado, Antonio no tenía que ceñirse al control y exigencias realizadas a los becarios, pero sin embargo esto no le evitó integrarse en el grupo y desarrollar una producción constante. Entre esta producción estaban numerosos dibujos que, presentados a diversos concursos, le llevaron a obtener varios premios. Estos premios le serían de utilidad a su regreso a la Academia de San Fernando ya que reforzarían su labor como dibujante y en 1773 le avalarían para participar en la ilustración de *El Quijote* editado por la Real Academia con Ibarra como editor. La realización de unos grandes lienzos para la iglesia de San Francisco el Grande, le acercaría a la intervención en varios cartones para tapices en el año 1775 para las habitaciones privadas de la princesa de Asturias en el palacio de El Pardo. Su vínculo con la Academia sería constante hasta su muerte, llegando a ser nombrado Académico de Mérito y Profesor de Principios y del Natural. Las clases que impartía en la Academia no se vieron interrumpidas al ser nombrado pintor de cámara el 11 de mayo de 1796, tras haber realizado la solicitud de la plaza que había dejado vacante Antonio González tras su fallecimiento en 1788. Durante el desarrollo de su oficio como pintor de cámara sería el encargado de instruir al entonces príncipe Fernando VI a dibujar. Su labor como académico finalizaría unos meses antes de su muerte, en agosto de 1814, debido a que la sordera que tenía le impedía una correcta comunicación con sus alumnos de la Academia. La destacable labor pictórica realizada por Carnicero se vio, sin embargo, oscurecida por su coincidencia en el tiempo con la genial pintura de Francisco de Goya, relegándole a ser un pintor de segunda categoría³²².

La vinculación de Carnicero con el reflejo de imágenes costumbristas comenzó precisamente con unos dibujos de 1777 que reflejaban los trajes típicos, antiguos y modernos, de las Islas Baleares para la colección *Trajes de España*. Es precisamente el reflejo de los trajes y costumbres de las diversas clases populares lo que siempre ha sido más destacado y estudiado en el cuadro que nos compete, dejando siempre un poco más de lado el hecho científico que Carnicero plasma con bastante exactitud. La plasmación de las diferentes clases sociales presentes en el evento se refleja en la obra a través de su indumentaria. Si bien el reflejo de los diversos grupos sociales quedaría bien plasmado, su ubicación en la obra correspondería más a una adecuación compositiva y no sería completamente fiel a la realidad. La práctica totalidad de la población estaba interesada en acudir a este tipo de acontecimientos científicos pagando diferentes entradas en función de dónde estaría situado cada uno. La diversidad de vestidos de corte a la moda francesa del momento con trajes masculinos con clara influencia militar, frente a los trajes españoles de las clases más bajas en los que predominan, para ellas, las faldas negras,

³²¹ ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. *El escultor Alejandro Carnicero entre Valladolid y la Corte (1693-1756)*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2012.

³²² *Antonio Carnicero, 1748-1814*, catálogo exposición. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1997.

blusas blancas y abanicos. Es básicamente una representación de los diferentes tipos de la España del momento, en donde se refleja hasta a los manteístas³²³. Jesusa Vega hace precisamente referencia a esta aparición de un sector tan amplio de la sociedad al considerar que, hay suficientes testimonios escritos en los que se hace hincapié en la numerosa presencia de ambos sexos. Igualmente, aunque al contrario que en la exhibición en el Retiro, no existió un código de vestir, la realización del acto en un recinto de la corte condicionaría por si misma el decoro del acto³²⁴. Si bien la representación de los tipos podría ciertamente ser fiel a la escena desarrollada, se plantean muchas más dudas sobre la veracidad de las actitudes de algunos personajes de los allí presentes, especialmente de aquellos situados en primer plano. Hay que partir de la base que no estamos ante cualquier escena callejera en la que los presentes pueden estar allí de manera circunstancial. La entrada al recinto estaría sujeta a un precio y unas normas, lo que ya de base imprimía cierto carácter al evento. Es en el ya mencionado primer plano, donde se representan más personajes que parecen estar ajenos al suceso que se está desarrollando. Seguramente Carnicero optó por girar a estos personajes en favor de un movimiento compositivo y para no colocar a todos los allí presentes de espaldas al espectador. La opción de situar al espectador en la parte exterior del círculo dificultaba la colocación de aquellos que habrían de haberse encontrado por delante de él, Para ello establece corrillos de conversación en lo que, por lo general las mujeres, son las que aparecen giradas. Sin embargo, en varios casos esto no significa que estuviesen al margen de la elevación del globo. Principalmente en los personajes de la parte izquierda que miran de frente al espectador de la obra, Carnicero optó por pintarles señalando a la ascensión o haciéndoles mirar de reojo a lo que allí estaba ocurriendo. Con ello consigue que la mirada de quien observa el cuadro vuelva a reconducirse al hecho importante de la obra que es la elevación del globo. Por otra parte, los personajes girados brindan al pintor la posibilidad de presentar con una mayor claridad los diferentes tipos de trajes de la España del momento. Este recurso no es exclusivo del cuadro de la pinacoteca madrileña, sino que lo aplica igualmente al que se encuentra en Bilbao.

El cuadro que se encuentra en Bilbao, si bien trata el mismo tema y de primeras parecería una copia de no ser por el tamaño, guarda gran cantidad de diferencias con la que se encuentra en la pinacoteca madrileña, lo que induce a pensar que Carnicero podría haber estado presente en dos elevaciones diferentes y haberlas retratado ambas. Para empezar, la localización de ambas escenas parece suceder en diferentes lugares, o al menos, desde perspectivas completamente diversas. En ambas se observa una amplia explanada, en donde se está desarrollando el evento, y una gran arboleda al fondo. Sin embargo, si en el caso de la de Madrid únicamente podemos apreciar árboles de gran tamaño, en el caso de la obra de Bilbao éstos están entremezclados con un conjunto arquitectónico. Poca o ninguna información de referencia hay existente a este grupo de edificios más allá de lo que se ve en la obra. Sin embargo, guarda

³²³ Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, "Manteísta: Alumno que asistía a las escuelas públicas vestido de sotana y manteo, cuando los estudiantes usaban este traje. Se llamaba así a la generalidad de los escolares, para diferenciarlos de los que tenían beca en los colegios mayores."

³²⁴ VEGA, Jesusa (2010), p.180.

un gran parecido con los edificios representados en la *Vista de una calle de Aranjuez*, de autor desconocido y perteneciente a la colección del Museo del Prado. La obra, datada en el siglo XVIII, se encuentra hoy en día en depósito en el Museo de Salamanca y recoge una escena de los príncipes de Asturias en el embarcadero de Aranjuez junto con el jardinero mayor. La pintura aparece atribuida a Mariano Ramón Sánchez en el Inventario Real del Museo de 1857, en dónde figura como *Vista de una calle de los jardines de Aranjuez*. Si bien los edificios laterales, pertenecientes a los Pabellones Reales, son muy similares a los representados en la obra de Bilbao, el único inconveniente se presenta con el edificio central que queda tapado por la arboleda, vislumbrándose únicamente la puerta de entrada y el tejado, el cual, en la obra de Carnicero no se corresponde.

Por otro lado, una de las diferencias más curiosas está en relación con la representación de la princesa de Asturias y el resto de la familia real. Mientras que en la de Bilbao se diferencia claramente a todos sus miembros, en la de Madrid apenas se distingue a la princesa de la muchedumbre que se encuentra en el fondo de la obra, si bien es cierto que en ambas aparece representada sentada observando la elevación. La presencia de la princesa es significativa, pero sin embargo no ayuda a la hora de establecer una datación al acontecimiento representado. Sabemos, gracias a la correspondencia del 31 de mayo de 1784 del conde de Kaunitz Rietberg, recogida por Hans Juretschke y que también figura en la obra de Jesusa Vega³²⁵, en la que narraba el ascenso de Bouche por primera vez, que la princesa habría de estar presente en ambas elevaciones acaecidas en Aranjuez. “El intento principal en el que el globo será soltado, y que como éste se realizará en presencia de su alteza real la señora princesa de Asturias, tendrá lugar el próximo jueves o sábado”³²⁶. Otra diferencia existente entre ambos es la imagen del globo en sí.

Lo que a primera vista podría parecer un simple cambio en la decoración de la superficie del globo, si se mira la obra con detalle, se puede observar que la estructura del mismo es diversa. Si bien en el caso del Montgolfier del Prado estamos ante un globo que sigue el diseño del realizado por los hermanos Montgolfier, en el que la elevación del mismo está causado por el aire caliente que se genera en la parte inferior del globo y queda atrapado en su interior, en el caso del cuadro de Bilbao nos encontramos que el globo que está en él reflejado es un “roziere”. Este tipo de globo, diseñado por Pilâtre de Rozier y caracterizado por ser en su parte inferior cilíndrico, aunaba las dos tecnologías aerostáticas desarrolladas hasta el momento con el fin de ahorrar energía y ser capaz de poder combatir los cambios de temperatura que se establecen entre la noche y el día. Para ello compuso un globo con dos cámaras independientes constituidas por una central de gas y una exterior que la rodea formada por un cono de aire caliente³²⁷. Fue

³²⁵ VEGA, Jesusa (2010), p.148.

³²⁶ 31 de mayo de 1784 del conde de Kaunitz Rietberg en JURETSCHKE, Hans. Despachos de los representantes diplomáticos de la Corte de Viena, acreditados en Madrid durante el reinado de Carlos III (1759-1788). Madrid: Instituto Germano-Español de Investigación de la Sociedad Görres, 1982. Tomo X, p.52.

³²⁷ SHECTMAN, Jonathan. *Groundbreaking Scientific Experiments, Inventions, and Discoveries of the 18th Century*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2003, p. 26.

precisamente en este modelo de globo en el que Rozier fallecería, al inflamarse, intentando cruzar el Canal de la Mancha. Esta diferencia en la tipología de globo también condicionaría el método de amarre de ambos a tierra, que también son diferentes en ambas obras.

Aun así, quizás la parte más reseñable para el tema que nos interesa sea la representación, en la del Prado, del modo de calentamiento del aire cuando el globo está en tierra (FIG.9). En el momento de la realización de la obra aún era limitado el número de estampas relacionadas con la temática aerostática si se compara con el final del siglo. Hay que establecer desde un principio que entre este tipo de imágenes se encuentran dos formatos de globos diferentes, el de hidrógeno, inventado por Jacques Charles y el de aire caliente de los hermanos Montgolfier. Éste último es el que aparece reflejado en la obra de Carnicero y por lo tanto el que más nos interesa en este análisis. El desarrollo de ambos sería casi paralelo, por lo que hay imágenes de ambos en fechas muy aproximadas. Sin embargo, debido a los diferentes modos de propulsión, el de hidrógeno y el de aire caliente tendrán formatos diversos. El de hidrógeno no requería de una fuente de calor en el propio aparato, por lo que les permite llevar barcas como medio de transporte de los aeronautas. Por el contrario, el concepto de globo impuesto los hermanos Montgolfier y que sirvió como modelo para el primer vuelo tripulado por Pilâtre de Rozier, planteaba en su inicio, que el habitáculo para los pasajeros fuese una galería perimetral a la boca del globo, con el fin de poder llenar el globo de aire caliente en tierra sin que la cesta estorbase. Es precisamente éste el modelo que Carnicero refleja en el cuadro si bien, muy probablemente, no fuese este el globo que se elevó en Aranjuez. Pocos datos se conservan de aquel vuelo que acabó con los tripulantes chocando contra la alameda de la localidad madrileña, pero, o para tal exhibición utilizaron un globo exacto al utilizado en París en octubre de 1783, o hemos de suponer que Antonio Carnicero copiaría para el cuadro la composición publicada en la obra de Faujas y las estampas que estaban dando la vuelta a Europa.

Une galerie circulaire construite en osier, & revêtue en toiles, sur lesquelles on avoit peint des draperies d'autres ornemens, étoit attachée par une multitude de cordes au bas de la Machine; elle avoit environ trois pieds de largeur; il y régnoit de droite & gauche une balustrade de 3 pieds & demi de hauteur. Cette galegie ne gênoit ni n'interrompoit en aucune manière l'ouverture d'environ quinze pieds de diamètre qui étoit au bas de la Machine, elle lui servoit au contraire de prolongement, & c'étoit au milieu de cette ouverture qu'on avoit placé un réchaud en fil de fer suspendu par des chaînes, au moyen duquel les personnes qui étoit dans la galerie avec des approvisionnemens de paille, avoient la facilité de développer du gaz à volonté.³²⁸

Esta idea de dotar el centro de la abertura del globo con una estufa, que permitiese a los aeronautas seguir administrando aire caliente al mismo, no fue bien interpretada por el pintor español a la hora de la realización de ambos cuadros. Tanto en la obra de Bilbao como en la de Madrid, el pintor representa llamaradas saliendo de la parte inferior de la boca del globo. Ninguna

³²⁸ FAUJAS DE SAINT-FOND, Barthélemy. Description des expériences de la machine aérostatique de M.M de Montgolfier, et de celles auxquelles cette découverte a donné lieu. Paris: Chez Couchet, 1783, p. 269.

de las estampas que circulaban por la Europa de la época representando las diversas hazañas aeronáuticas acaecidas mostraba fuego saliendo de la base de los globos aerostáticos, si bien en alguna estaba reflejado un humo negro. Tampoco la ingeniería asociada a estas máquinas contribuía a la aparición de estas llamaradas ya que, si se tiene en cuenta que la estufa que describe Faujas iría suspendida en el centro del globo y se observa la estampa que va acompañando al texto, ésta suelta el aire caliente únicamente por su parte superior, con el fin de que éste quede retenido en la estructura de tela que forma el globo y así poder hacerlo más ligero que el aire que le rodea. Así mismo, de haber salido fuego de la parte inferior del globo, la parte encargada de retener el aire caliente y la balastrada en la que iban los aeronautas habrían prendido, acabando rápidamente con el vuelo y además, el aire caliente producido por éste mismo fuego, seguramente no se habría mantenido dentro de la tela. Por todo ello hemos de asumir que, si bien no se pone en duda la posible presencia del pintor en el evento, no cabe duda el desconocimiento que tenía de los principios físicos necesarios para el desarrollo de este tipo de vuelos. Sin embargo no sería Carnicero el primero que habría de sucumbir a las informaciones de escasa exactitud científica y a la charlatanería que rodeaba la ciencia en el momento. Multitud de explicaciones de baja o ninguna precisión científica eran utilizadas en la segunda mitad se siglo valiéndose del movimiento científico presente en la sociedad.

Si bien el mecanismo encargado de mantener al globo provisto de aire caliente no había sido bien comprendido por Carnicero, la fuente de calor encargada, en tierra, de hinchar el globo sí que es bien captada por el pintor. Aunque de una forma casi circunstancial, éste representa el foco calorífico de la misma únicamente en el cuadro que se encuentra en El Prado. Al igual que en el caso del globo que los Montgolfier hicieron volar en Versailles el 19 de septiembre de 1783, Carnicero representa una plataforma octogonal de madera en cuyo centro se encuentra el foco calorífico para hinchar el globo. Faujas recoge la cuidada descripción del sistema utilizado por los hermanos para su experiencia³²⁹.

Le lendemain 19, elle fut établie das la grande cour du château de Versailles, sur un théâtre octogone qui correspondoit à l'atirail & aun cordages tendus por la manoeuvrer.

Cerre espèce d'échafaud, recouvert & entouré des toiles de tout part, avoit dans le milieu une ouverture de plus de quinze pieds de diamètre, autour laquelle on pouvoit circuler aun moyen d'une banquette destinée à ceux qui fasoient le service de la Machine. Une garde nombreuse décrivait une double enceinte autour de ce vaste théâtre.

Le dôme de la Machine étoit déprimé, & portoit horizontalement sur la grande ouverture de l'échafaud à laquelle il servoit de voûte; le reste des toiles étoit abattu, & se replioit circulairement sur les banquettes; de sorte qu'en cet état, la MACHINE n'avoit aucune aspèce d'apparence, & ressembloit à un amas des toiles de couleur qu'on auroit entassés sans ordre: il en régnoit cependant un très grand dans la disposition & la conduit de tout cet appareil.

Le dessour de l'échafaud étoit consacré pour les opérations propres à produire la vapeur. C'étoit sous la grande ouverture, recouverte par le dôme de la Machine, que devoit se faire ce travaille. Au milieu & à terre éroir un réchaud de fer à claire voi, de quatre pieds de hauteur, sur trois de diamètre, fait

³²⁹ FAUJAS DE SAINT-FOND, Barthélemy (1783), p. 37-39.

pour recevoir les matières combustibles. Un entourage en forte toile, peinte & de forme circulaire, adhérent á la base du Ballon, & descendant par le trou jusques sur le pavé, pouvoit être considéré comme un vaste entonnoir, comme une espèce de chenimée destinée à contenir les vapeurs, & à les conduire dans l'intérieur de la Machine; de sorte que les personnes qui devoient diriger le feu, se trouvoient placées par ce moyen sous le Ballon même; elles avoient à leur portée des provisions de paille & de laine hachée pour produire la vapeur, ainsi qu'un caser d'osier avec un mouton, un coq & un canard, & tous les autres agrets nécessaires por l'expérience.

Precisamente esta detallada descripción nos puede hacer pensar en que, al margen que el mismo sistema de hinchado fuese utilizado en el caso madrileño, Carnicero se valiese de ella para la puesta en escena de su composición. Resulta así mismo destacable que ni siquiera las imágenes francesas que recogieron la elevación del vuelo de Versailles se pusieran de acuerdo a la hora de representar la plataforma y que, salvo en contadas excepciones, se representase el foco calorífico³³⁰. En la gran mayoría de los casos se le otorga mucha más importancia al vuelo en sí, dejando de lado cómo se llegó a la elevación. El hecho de que, como describe Faujas, el mecanismo de producción de calor estuviese bajo la tela del globo, no ayudó a la visualización del mismo por parte de los presentes, bien intencionadamente o no, por lo que seguramente quedara al margen del imaginario colectivo.

Como se ha comentado previamente, el desarrollo que los globos fueron sufriendo a lo largo de su evolución no solo afectó al uso de los gases que los hacían volar sino que, al ser la función primordial de estos la de ser capaces de trasladar mercancías y personas, habían de tener un habitáculo que no solo permitiese albergarlas sino que debería igualmente permitir su gobernabilidad³³¹. Salanova y Guilarte publicaría, en 1792, *Estática del ayre y náutica de la atmósfera* en donde, en su cuarta parte, analiza los componentes y funciones que habrían de tener estos habitáculos encargados del transporte en globo³³². Para ello establece una comparativa entre lo necesario para navegar en el agua y lo requerido para hacerlo en el mar.

El aire es un fluido, que hora esté en reposo, hora esté en movimiento, tiene muchas propiedades y afecciones muy análogas con algunas de las del líquido del agua. De aquí es, que como las naves que se hacen para la navegación propiamente dicha, constan principalmente de estas cinco partes esenciales: quilla, timón, remos, velas y lastre, se infiere que las que se hagan para la navegación por la atmósfera, deben constar precisamente de estos mismos cinco miembros, que son los integrantes del

³³⁰ El departamento de Estampas y fotografía de la Biblioteca Nacional de Francia conserva el dibujo Figure du Globe Aréostatique qui a Été Elevé devant la Famille Roïalle Par Mr Montgolfier à Versailles Le vendredi 19e Septembre 1783. Está realizado en pluma y acuarela y en él aparecen detalladas las partes que están relacionadas en la elevación del globo previo al despegue de este.

³³¹ VEGA, Jesusa (2010), recoge gran número de estampas concernientes a máquinas aerostáticas en el capítulo 4 "Prácticas cortesanas, entretenimientos públicos" en donde se puede observar la gran variedad de canastos y hasta embarcaciones que se diseñaron con mayor o menor éxito, p.129-213.

³³² SALANOVA Y GUILARTE, Pedro Alonso de. *Estática del ayre y náutica de la atmósfera o Disertación físico-matemática sobre el origen, la invención, historia, fábrica, disposición, utilidades y perjuicios de las Máquinas, ó Globos Aërostáticos*. Madrid: Imprenta Sancha, 1792, p. 56-73.

cuerpo de todo navío, así como la cabeza, corazón y estómago con las partes principales del cuerpo de todo animal. Sin embargo, es constante que el ayre se diferencia de con el agua en algunas otras circunstancias peculiares de cada especie, y por eso las tales cinco partes o miembros de la arquitectural naval: quilla, timón, remos, velas y lastre, se diferencian también en su construcción de género, que en las naves aërostáticas no pueden tener en un todo estas cosas las mismas hechuras, forma y disposición que en las marítimas, sino con algunas modificaciones (...)

Si bien el texto es posterior a la realización del cuadro de Carnicero, establece muy bien las diversas características que estas máquinas habían de tener para poder gobernar los globos. La canasta que aparece en el cuadro es, sin embargo, una estructura que va casi incorporada al propio globo y dista mucho de la idea transmitida por Salanova y Guilarte de una nave, más similar a las marítimas, que se encargase del gobierno del globo. La noticia de la publicación de esta obra de Salanova y Guilarte dejaba en el Diario de Madrid una noticia que muy bien servía para explicar cómo la gente sentía fascinación por lo que veía, hablaba de ello, pero como, al no ser fácil de comprender sin unos conocimientos previos de física y comportamiento del aire, requerían de una explicación científica.

Sin que recurramos á los vuelos que en otras Naciones han hecho varios aeronautas con gran felicidad (prescindiendo aquí de una ú otra desgracias fortuita que no destruye la general regla) ya hemos sido testigos en Madrid del viage aerostático que ha practicado con todo éxito el Capitán Vicente Lunardi en los Jardines del Buen Retiro, dando una agradable diversión al Pueblo, y aun se espera otro del mismo aeronauta. Mucha gente ha visto el primero, y verá el segundo; pero aunque tanto número lo ha presenciado, casi podrémos decir con verdad que una gran parte de los espectadores ignoran las leyes físicas en virtud de las quales se elevan á los ayres dichos Globos; ni tampoco saben como se executan y construyen; como se inflan del gas conveniente; como se sueltan; como se dirigen subiendo y bajando; que utilidades traen; que perjuicios pueden causar, y otras instrucciones indispensables, para hablar con timo en las conversaciones que ocurran de estas máquina, y aun para verlas actuar con más complacencia, acompañando su conocimiento.³³³

La temática aerostática se puso de moda casi al mismo tiempo que lo hicieron las primeras exhibiciones de elevaciones de globos. Desde principios del año 84 se habían importado de Francia las imágenes de las exitosas experiencias aerostáticas. Se vendían en las ciudades más importantes de la península y eran compradas tanto por los curiosos científicos como por la población que estaba integrándose en la “ballonmanie” que recorría Europa. Sin embargo, como ya se ha comentado, no en todas estas imágenes se recogían datos científicos de las elevaciones y muchas se limitaron a un contenido meramente divulgativo y curioso en el que se eliminaba parte de los elementos que contribuían a la ascensión y se limitaban a mostrar únicamente la forma del globo y los presentes al acto (estos últimos con mayor o menor inventiva puesto que los números de los presentes son completamente variables).

³³³ Diario de Madrid. Martes 25 Septiembre 1792. Madrid, p. 128.

En el caso del cuadro de Carnicero, salvo que el globo que se elevó ante la familia real española fuese una copia casi exacta de la decoración del globo construido en París en octubre de 1783, hemos de suponer que el pintor no solo se había copiado del formato de la nave de la imagen difundida por Faujas, sino que también habría copiado el diseño de la misma.

Sa forme étoit ovale, sa hauteur de 70 pieds, sa diamètre de 46, & sa capacité 60000 pieds cubes; la partie supérieure entourée de fleurs-de-lys, étoit ornée des douze signes du zodiaque en couleur d'or, le milieu portoit les chiffres du Roi, entremêlés de soleis, & le bas étoit garni de mascarons, de guirlandes & d'aigles à aîles déployés, que paroissoient supporter en volant cerre superbe Machine à fond d'azur.³³⁴

Esta detallada descripción del globo, no se limitó únicamente a quedar por escrito, sino que el texto iba acompañado por una maravillosa lámina que mucho recuerda a la máquina que es el centro de atención de la obra de Carnicero. No era ésta la única representación del globo que se podía consultar en la Península. La difusión de, al menos, otra lámina en la que estaría ilustrada la escena acaecida en París en Octubre de 1783, ayudaría al pintor a la hora de tomar un modelo para la realización de su globo. Jesusa Vega habla, además, de la incapacidad de Bouche de realizar, hasta este momento, un globo esférico- si bien es cierto que el aeronauta seguía el mismo proceso constructivo de los Montgolfier- y de la descripción realizada por Grand Carteret en su *La conquête de l'air vue par l'image* en donde se le calificaba de “feo”.

El primer globo que había volado en Versalles con animales a bordo era un lienzo azul decorado con cenefas de oro, pero fue el del vuelo del 21 de Noviembre de 1783 el que realmente sirvió de inspiración al pintor para el ascenso ante la familia real española. A primera vista, las imágenes del globo que se elevó el 19 de septiembre de 1783 recuerdan sensiblemente al pintado por Carnicero, pero cuando uno se fija bien se da cuenta que carece de todos los detalles a los que Faujas se refiere y que sí que están presentes en el cuadro del Prado. La imagen había sido reflejada por multitud de grabadores y dibujantes de la época y en la gran mayoría de ellas se alude a la elevación y al interés público suscitado por la misma. Reflejaban, con mayor o menor detalle, los animales acarreados por el globo y en contadas ocasiones, el proceso que se había llevado a cabo para conseguir dicha elevación.

Un parecido mucho mayor está presente en las imágenes relacionadas con el, ya mencionado, vuelo del 21 de noviembre. La superficie de éste globo es la que Faujas describe que había sido construida en octubre del mismo año. Sobre la base, planteada por el primero, se añaden a este los signos del zodiaco, águilas, flores de lis, mascarones y en el centro los emblemas del rey francés, soles alternados con eles entrelazadas. En el globo pintado por Carnicero, si bien se conserva toda la decoración presente en el de París, las eles son modificadas por lo que bien podrían ser dos ces cruzadas y que no se ven con claridad al únicamente verse medio diseño.

³³⁴ FAUJAS DE SAINT-FOND, Barthélemy (1783), p. 268-69.

Anclados a la plataforma de los pasajeros se observan cuatro astas que sobresalen ligeramente de la misma, coronadas cada una de ellas con una flor de lis. Dirigidas hacia los cuatro puntos cardinales, de ellas cuelgan cuatro banderas que se alternan dos blancas con dos de color rojizo y en cuyo centro está representado el escudo de la monarquía española, del que destaca, en el estandarte de la izquierda, la cruz de la Orden de Carlos III. Dejando a un lado el hecho de que el escudo es el de la casa real española, los estandartes si que suponen una novedad con respecto a las imágenes que tenemos de las elevaciones francesas. En ellas se ve como, al igual que se puede apreciar en el Montgolfier de Carnicero, los ocupantes del globo portan en la mano pequeños banderines que ondean saludando al público pero sin embargo carecen de estas grandes telas.

Por último, en la mayoría de las representaciones aerostáticas aparecen dos viajeros a bordo de la nave, cada uno en un lado de la galería del globo, destacando contra el cielo. En este caso, condicionados por la colocación de las banderas, aparece así colocado el viajero de la derecha, pero sin embargo el otro está colocado en el centro izquierda del globo ondeando un banderín. Tampoco queda claro si, colocado a la izquierda de este personaje, hay una tercera persona o se trata de un trozo exento de decoración que aparece por detrás de la galería. Debido a la falta de información del vuelo no podemos saber cuántas personas integraron el vuelo que aquí representa Carnicero, al igual que tampoco podemos saber, debido al pequeño tamaño y falta de volumen de esa figura, si realmente constituye un viajero más o, como ya se ha comentado, es un elemento decorativo. Lo que si que se puede constatar es que Antonio Carnicero representó una de las múltiples elevaciones aerostáticas que se llevaron a cabo en el Madrid de la época y que para ello explicó, en el caso del cuadro del Prado, su sistema de amarre e inflado, sin entender completamente el proceso de elevación del mismo.

4.2.1.2 *Lunardi y el Techo de la Casita del Labrador.*

El desarrollo de los globos aerostáticos se centró, y a día de hoy se sigue centrando, en tres modelos ya mencionados: el propulsado por aire caliente (o Montgolfier), el de hidrógeno y el mixto (o Rozier). Hasta el momento, gracias a las pinturas de Antonio Carnicero, hemos visto cómo la pintura madrileña contaba con una representación de un Montgolfier y cómo el Museo de Bilbao alberga lo que parece ser un Rozier. Sin embargo, el globo de hidrógeno consiguió ser el más representado, en cuanto al grabado español se refiere. Esta mayor difusión no quedó relegada simplemente a la estampa, sino que el globo de hidrógeno también fue reflejado en pintura, como fue el caso de Luis Japelli que lo utiliza para decorar el techo de la Casita del Labrador del Palacio de Aranjuez.

La popularización, en el caso de Madrid, del vuelo en este tipo de globos se vio impulsada por las demostraciones realizadas por el aeronauta italiano Vicente Lunardi. Estas exhibiciones requerían de un fuerte apoyo económico y no estaban al alcance de todos los bolsillos, por lo que se necesitaba que las clases más altas invirtiesen en ellas. El caso de Lunardi

fue, quizás, el que mejor representa la atracción que el interés aeronáutico estaba sufriendo en toda Europa. El afán por conquistar el cielo que llevaba casi una década triunfando entre las diferentes cortes europeas era ahora, en la última década del siglo, personalizado en la figura del aeronauta italiano. Tras haber realizado numerosos vuelos antes de su llegada a Madrid, la figura del viajero venía reforzada por sus experiencias previas. La gran mayoría de sus vuelos los había realizado en Inglaterra, en donde, habiendo llegado como secretario del embajador napolitano, había encontrado el apoyo monetario necesario y el interés científico-lúdico para la realización de sus demostraciones aéreas. Allí fue donde realizó la primera elevación aerostática del país³³⁵.

La primera ascensión ejecutada por el aeronauta en Madrid quedó reflejada en el *Diario de Madrid* a lo largo de varios días. En él no solo se daba cuenta del acontecimiento en sí, sino que se resaltaba el carácter benéfico del acto y al mismo tiempo se anunciaban la publicación de estampas relacionadas con vuelos anteriores de Lunardi. En dicha publicación se detalla, el domingo 5 de agosto de 1792, cual habría de ser el procedimiento de acceso al recinto, así como los precios de las entradas para el domingo siguiente, día de la elevación. A lo largo de los días sucesivos quedó reflejado con gran detalle cómo había sido el transcurso del viaje realizado por el aeronauta italiano y explicado con detalle cómo se había acometido³³⁶. En este primer vuelo de Lunardi en España consiguió trasladar el globo desde los jardines del Palacio del Buen Retiro hasta la villa de Daganzo, localidad cercana a Alcalá de Henares. Sin embargo esta no fue la única elevación realizada por el aeronauta en Madrid puesto que, tras ser pospuesta en varias ocasiones, sería finalmente llevada a cabo una segunda en Aranjuez. Ésta acontecería el 8 de enero del siguiente año con un resultado mucho más satisfactorio que el anterior, no solamente por la posibilidad de elevarse y posarse en repetidas ocasiones, sino por la altura alcanzada durante el mismo. Hay que tener en cuenta que Lunardi no buscaba únicamente el deleite de sus espectadores en estas exhibiciones, sino que pretendía llevar a cabo experimentos científicos paralelos y recolección de datos que dicha altura le facilitaban. Con ellos llevaría a cabo, posteriormente, investigaciones científicas que aparecerían publicadas en diversos medios³³⁷.

Los globos de hidrógeno y sus representaciones captaban la, ya mencionada, idea transmitida por Salanova y Guilarte sobre la gobernabilidad de las máquinas aerostáticas como si de barcos se tratase³³⁸. Este concepto no solo se limitó al modo de manejarlos, sino que también se aplicó, de forma más visible, a la construcción de las cestas en las que iban los viajeros. Lo que en los Montgolfier y los Rozier habían sido galerías circulares que dejaban libre la apertura por donde se les insuflaba aire caliente, en este caso no eran requeridas. La producción del gas utilizado para la elevación (hidrógeno), se realizaba en tierra y, una vez hinchado el globo por completo, se cerraba la abertura. Esto permitía que los viajeros pudiesen estar alojados inmediatamente debajo del globo y no en su parte perimetral. Por ello, el uso de barcas para el transporte de los pasajeros se popularizó porque, al no necesitar expulsar calor por ningún punto,

³³⁵ LUNARDI, Vincenzo. *An account of five aerial voyages in Scotland*. 20 Abril 1786. Edimburgo: J. Bell, 1786.

³³⁶ *Diario de Madrid* Agosto y Septiembre 1792.

³³⁷ ROSAL, Almudena del y MOSCOSO, Javier. (1999), p. 291.

³³⁸ SALANOVA Y GUILARTE, Pedro Alonso de (1792), p. 56-73

se podían amarrar directamente a la parte inferior del globo. Los grabados que reflejaron la elevación de Lunardi desde el Palacio del Buen Retiro plasmaron los diferentes componentes que colaboraban en la elevación del globo. Ejemplo de esto son el grabado *Globo aerostático de Vicente Lunardi que se elevó el 8 de enero de 1793 frente al Palacio Real de Madrid*, conservado en la Biblioteca Nacional (FIG. 10) y el de *Sitio donde llegó el globo y se apeó Vicente Lunardi*, perteneciente a la Colección Rocamora de Barcelona. Ambos, al margen de hacer referencia a la elevación en sí enumeran las partes relacionadas con la introducción y fabricación de gas fundamentales para el desplazamiento de estos globos.

La mayoría de los numerosos grabados³³⁹ del momento que recogieron el hecho se limitaron principalmente a reflejar el hecho, prestando menor atención a los detalles de la elevación. Sin embargo sí que hubo un detalle en el que todos coincidieron y que resulta clave a la hora de entender la tipología de globo utilizada por Lunardi, la red que cubre la parte superior del globo y que es la encargada de unir la cesta con la tela hinchada. El *Diario de Madrid* se había encargado de hacer una detalladísima descripción de la nave el día 11 de Agosto de 1792.

Es de forma perfectamente esférica, y tiene 31 pies de diámetro, está compuesto de cachos de tafetán carmesí, y pagizo. Al rededor de la boca inferior, hay 4 troneras con sus cristales, que sirven para registrar toda la cavida de dicho globo, y aunque ahora tiene un cristal en la boca, este se ha de quitar el día del experimento, en que después de lleno el globo de gas suficiente, se ha de cerrar esta boca de otra manera.

En la parte superior tiene una balbula con su resorte, afianzada á un redondel de cuero para su mayor firmeza. Cuelga por la parte interior una cuerda atada á la balbula que sale por el cuello ó boca inferior opuesta, que sirve para que el aeronauta abra y cierre esta balbula, según halle necesario expulsar gas, é introducir ayre atmosférico, con cuya operación baxa el globo, ó se graduan los descensos en proporción de la levidad que pierde y el peso que adquiere.

Cubre á este globo una red de cordones de seda, hecha a punto de peluca, los quales van aumentando de numero desde la cúspide de arriba hasta la mitad, ó su equador en donde se numeran setenta y dos mallas. Vuelven estas á recogerse en 26 cordones rectos que rematan atados en un aro de hierro vestido con un farfalá de tafetán largo, y rapacejos de oro, en donde están atados serios cordones de seda más gruesos, de que cuelga la galería que ha de ocupar el viajante aereo.

Es esta red la que caracterizó este tipo de globos y, junto con el tipo de cesta, una de las características principales para identificar el modelo de globo que se refleja en la bóveda de Japelli en la Casita del Labrador del Palacio de Aranjuez. Sin embargo, el globo que refleja la red no es uno de los principales. De los tres globos reflejados en los muros del edificio es únicamente el del centro de la techumbre el que cuenta con dicha red que, por otra parte, es apenas visible al estar tomado el globo en un contrapicado.

Luis Japelli, o Yapelli, fue pintor de la corte de Carlos IV. Natural de Bolonia, se describía a sí mismo como pintor de arquitectura, perspectiva, adornos y países³⁴⁰. Perteneció a los

³³⁹ La mayoría de estas estampas están recopiladas en VEGA, Jesusa (2010)

³⁴⁰ VEGA, Jesusa (2010), p. 188.

pintores que configuraban la corte de Carlos IV y desde el principio se encargó, junto con Pérez y Duque, R. Rodríguez de la decoración de varios de los techos de la "Casita del Príncipe" en El Escorial³⁴¹. Para este tipo de encargos se valió de la inspiración que le brindaban algunos temas extravagantes tomados, según parece, de la biblioteca del embajador de Venecia y de la Domus Aurea romana. En estos encargos también reprodujo una "serie de variadas escenas llenas de personajes vivos, plenos de movilidad y gracia, captados con animación, en variadas actitudes entre las que abundan los escorzos"³⁴². Asimismo, fue maestro de pintores como Juan Gálvez, quien fue su ayudante en la propia Casita del Príncipe y más tarde colaboraría de nuevo con él en la realización, en 1806, de una medalla para la Casita del Labrador que representaba "Las tres Gracias"³⁴³. La variedad de temáticas tocadas en los diferentes encargos acometidos le harían el pintor perfecto para tratar esta temática. Juraría su cargo como pintor honorario de cámara el 21 de septiembre de 1795 para, en el mes de noviembre ser nombrado por el rey pintor de cámara, con un sueldo de 7200 reales. Este cambio se debió a la partida de la corte del Embajador de Venecia, que era fundamentalmente quien le mantenía y a su enfermedad con "tercianas y cólico".³⁴⁴

Según el grabado de *Aeronautics* (FIG. 11), publicado en abril de 1818, Lunardi hacía uso de unas "alas" especiales que servirían, a modo de remos, para la gobernabilidad de sus globos³⁴⁵. Sin embargo, en ninguna de las imágenes de los globos reflejadas en el techo de Japelli aparecen mencionadas, simplemente se ven unas banderas en los laterales del cesto que distan mucho de la forma y funcionalidad de las alas mencionadas. Estas banderas tendrían un sentido más estético que funcional. Por el contrario, en el centro de la bóveda y en un lateral del mismo sí que aparece un personaje "volando" con lo que parece una mezcla entre paracaídas atado a los tobillos y a los hombros y los trajes aéreos que se utilizan en la actualidad. En las manos lleva lo que si que podrían parecer alas pero que se asemejan a dos paipáis enfrentados por su parte más ancha. Pocas referencias hay, sin embargo, en relación a este modelo de vuelo. El paracaídas vio su desarrollo en la década de los 80 y 90 del siglo XVIII, pasando a ser un elemento presente en vuelos aerostáticos como medida de seguridad, pero sin embargo la similitud se aproxima más a la de los actuales paracaídas que a la imagen reflejada por Japelli. No hay constancia de la realización de este tipo de vuelos, y menos de que fuesen llevados a cabo de una forma satisfactoria. Posiblemente el pintor se valiese de su fantasía para la realización de estas dos figuras, más o menos plausibles³⁴⁶, y optó por acompañarlas de un dios vinculado con el vuelo, como es Mercurio, y otra figura que, por temática, podría tratarse de Eolo, ambos en las nubes con una corte de angelitos. Estas figuras divinas vinculan este techo a los

³⁴¹ ENCISO RECIO, Luis Miguel. *Compases finales de la cultura ilustrada en la época de Carlos IV*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2013, p. 141.

³⁴² ENCISO RECIO, Luis Miguel (2013), p. 151.

³⁴³ MARTÍNEZ CUESTA, Juan (1999), p. 221-224.

³⁴⁴ VEGA, Jesús (2010), p. 188.

³⁴⁵ *Aeronautics*. Grabado publicado en abril de 1818. Grabador Rest Fenner, en Paternoster Row.

³⁴⁶ VEGA, Jesús (2010), habla de la verosimilitud de estas acrobacias y de la posibilidad de que este tipo de vuelos fuesen populares y reconocibles por los madrileños de la época, p. 189.

que se habían realizado en el Palacio Real de Madrid y otros palacios de la época con temática astrológica. Sin embargo este es lo único que se sale de la temática más o menos realista imperante en el resto de la obra.

Estas representaciones pictóricas de globos van acompañadas, en la parte baja de la imagen, por los espectadores presentes en las elevaciones. Al igual que sucedía en el caso del Montgolfier, nos encontramos ante una variedad de tipos y clases sociales, prestando más o menos atención a lo que allí está sucediendo. La mayoría de los allí representados están haciendo caso omiso a la elevación y están desarrollando otro tipo de actividades. Sin embargo, en uno de los laterales sí que podemos observar a un grupo bien al tanto de lo que está sucediendo. No solamente por el personaje que, catalejo en mano, está mirando fijamente en dirección a los globos, sino también por los que se encuentran en torno a éste, que con más o menos interés, dirigen sus miradas al cielo. Para nada puede ser comprable el interés aquí demostrado con el que se veía en las elevaciones de los Montgolfier. No solamente porque esta escena carece de la organización con la que contaban las otras, sino porque el protagonismo de los globos aquí está descentralizado, dándosele mucha más importancia a los tipos que figuran en la escena, y al personaje que vuela en el centro de la bóveda, que a la elevación de los globos. Si bien se nos está representando un evento popular en la época, no parece hacer referencia a ningún hecho concreto y la importancia que se le otorga al hecho científico está menospreciado en relación a otras representaciones aerostáticas en las que sin embargo aparecen los elementos que contribuyen a la elevación.

4.2.1.3 Jean le Ronde D'Alembert.

D'Alembert, quien llegó a ser uno de los científicos franceses más reputados de su tiempo, no solamente a nivel nacional sino también internacional, tuvo unos inicios de vida complicados. Abandonado, al poco de nacer, en las escaleras de la iglesia de Saint Jean-Lerond, de donde obtendría su nombre, fue hijo de Madame de Tencin, hermana del futuro cardenal arzobispo de Lyon, y del general de artillería Destouches, que se encontraba en el extranjero en noviembre de 1717. Al desentenderse por completo su madre de él, no fue reconocido por ninguno de sus padres, pero sin embargo Destouches, al volver de su viaje, lo buscó y cuidó de él. Siempre considerando a su nodriza como su madre, Destouches le costeó su formación en los mejores centros del momento. Al morir éste, dejó encargada a su familia el cuidado del pequeño D'Alembert, quien contaba con nueve años de edad. La familia del padre se valió entonces de sus contactos para conseguir que éste fuese aceptado en el colegio de Quatre-Nations, fundado por deseo de Mazarino, y al cual únicamente acudían con beca los hijos de las mejores familias, principalmente de la nobleza. Estos le inscribieron en la escuela como *Joannem Baptistum Ludovicum D'alembert* pero optó por modificar su nombre y figurar como *Joannes Lerond*. El apellido D'Alembert aparecería en su vida durante esta época, sin saberse con exactitud en qué momento. Se graduó en el bachillerato de Artes, condicionado en gran parte por las enseñanzas

jansenistas del centro, en donde la mayoría de los estudios iban centrados hacia la teología, campo que en D'Alembert suscitaba poco interés. A los 18 años acabó su formación y comenzó sus estudios en Derecho que abandonó a los dos años, en 1738, tras obtener el grado de abogado. Fue en este momento cuando se centró en el campo de las matemáticas y la medicina que le llevarían a ser hoy en día conocido. La publicación, en 1743, de su *Tratado de dinámica* le abriría, las puertas de la Academia de las Ciencias de París con una fórmula que le colocará entre los científicos más reputados del momento y que aún hoy, lleva su nombre. Siendo su verdadera pasión las matemáticas, pocos años después de presentar su teoría al mundo, pasaría a encargarse, junto con Diderot, de la Enciclopedia francesa. Dentro de ella, se encargó de la redacción y supervisión de gran parte de los artículos de matemáticas, física y astronomía, aunque bajaría su nivel de producción a partir de 1762. El 28 de noviembre de 1754 sería elegido miembro de la Academia francesa, en donde le sería asignado el sillón 25 y de la que en 1772 pasaría a ocupar el puesto de secretario perpetuo. Moriría el 29 de octubre de 1783.

El retrato de D'Alembert que se encuentra en el despacho de dirección de la Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Madrid constituye uno de los pocos ejemplos, conservados en la ciudad, de científicos que no tuvieron una relación directa con la Corte española, pero que sin embargo sus teorías y proyectos sí tuvieron un importante impacto en la sociedad científica e ilustrada del momento. Ésta, que seguramente sea la imagen más repetida del matemático, sería una copia del retrato en pastel sobre papel azul, que le realizó Maurice Quentin Delatour³⁴⁷ y que se encuentra en la actualidad en el Departamento de Artes Gráficas del Museo del Louvre o del óleo, del mismo autor, en depósito en el Museo de Versalles. Delatour, presentó su retrato del científico en el *Salón* del Louvre del 25 de agosto a septiembre de 1753, junto con otras seis obras que representaban a las figuras más importantes de la Ilustración francesa³⁴⁸. Entre ellas se encontraban retratos de Rousseau y Duclos (en la actualidad en el

³⁴⁷ Delatour o De la Tour (1704-1788) fue ampliamente conocido por sus obras en pastel.

³⁴⁸ La Tour expose au Salon du Louvre.

74. - Le portrait de Madame le Comte, tenant un papier de musique.

75. - Celuy de Madame de Geli.

76. - Madame de Mondonville, appuyée sur un clavessin.

77. - Madame Huet, avec un petit chien.

78. - Mademoiselle Ferrand, méditant sur Newton.

79. - Mademoiselle Gabriel.

80. - M. le Marquis de Voyer [d'Argenson], lieutenant général des armées du Roy, Inspecteur général de la Cavalerie, honoraire associé-libre de l'Académie royale de peinture et sculpture.

81. - M. le Marquis de Montalembert, Mestre de camp de cavalerie, Gouverneur de Villeneuve d'Avignon, associé-libre de l'Académie royale des sciences.

82. - M. de Silvestre, ecuyer, premier peintre du Roy de Pologne, directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

83. - M. de Bachaumont, amateur.

84. - M. Watelet, receveur général des finances, honoraire, associé-libre de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

85. - M. Nivelle de la Chaussée, de l'Académie française.

86. - M. Duclos, des Académies française et des Inscriptions, historiographe de France.

Musée Antoine Lécuyer), la Condamine (en el Frick Art & Historical Center), etc.³⁴⁹ Estos mismos retratos serían reproducidos posteriormente por diferentes grabadores que, sin embargo, en el caso de la imagen de D'Alembert, no consiguieron una reproducción exacta de la obra realizada por M. Quentin Delatour. El óleo, por su parte, vendría a ser una copia del retrato en pastel, realizada por el mismo autor, con motivo de la admisión de D'Alembert en como miembro de la Academia Francesa en 1754. De hecho tiene en su parte inferior, a modo de cartela, una inscripción con el nombre del matemático y la fecha "1754". Este óleo, de 63cm de alto por 52 de ancho, pertenece a la colección de 92 retratos de académicos del siglo XVII y XVIII que posee la Academia francesa. Es ligeramente mayor que el pastel del salón de 1753, siendo sus medidas 55cm de alto por 45cm de ancho.

El hecho de las malas reproducciones en grabado contribuye a la tesis de que el óleo que se encuentra en la Academia madrileña sea una copia del original y no que fuese realizado a partir de las estampas que pudiesen haber llegado a la capital con la imagen del científico. La reproducción, en grabado, del retrato de D'Alembert mantiene una serie de diferencias con el original. No solamente se aprecia una variación en la cara del retratado, al que se le afina ligeramente la nariz, causando una modificación en la característica sonrisa, sino que también establece algunos cambios en los ojales de la chaqueta y hace desaparecer el sombrero que lleva agarrado con el brazo izquierdo. Estas variaciones están presentes, no solo en las reproducciones del grabado realizado por Hopwood, sino en los óleos realizados a raíz de esta imagen. Uno de ellos cuenta con una inscripción en su parte inferior en la que se lee "J. D'Alembert. 1754". Esta leyenda seguramente haga alusión a la fecha de entrada del científico en la *Académie française*³⁵⁰, de la que pasaría a ser Secretario perpetuo el 9 de abril de 1772.

La presentación de la obra exhibida en el Louvre queda fijada en 1753 a través de la correspondencia que mantenía el matemático con Madame du Deffand. En ella comenta "La Tour se ha empeñado en hacerme un retrato, y estará expuesto en el Salón de este año con el de La Chaussée, a quien ha pintado también él, y con uno de los "cómicos" italianos; estaré allí en alegre y triste compañía."³⁵¹ Precisamente será Madame Deffand quien le acogerá como su

87. - M. l'abbé Nolet, maître de physique de M. le Dauphin, de l'Académie royale des sciences et de la Société royale de Londres.

88. - M. de la Condamine, chevalier de Saint-Lazare, de l'Académie royale des sciences, de la Société royale de Londres et de l'Académie de Berlin.

89. - M. D'Alembert, de l'Académie royale des sciences, de la Société royale de Londres et celle de Berlin.

90. - M. Rousseau, citoyen de Genève.

91. - M. Manelli jouant, dans l'opéra du Maître de Musique, le rôle de l'Impressario.

Livret

En Web: http://www.pastellists.com/Misc/LaTour_chronology.pdf , p. 16. (Consultado 11 febrero 2014)

³⁴⁹ CRANSTON, Maurice. Jean-Jacques: The Early Life and Work of Jean-Jacques Rousseau, 1712-1754. Chicago: The University of Chicago Press, 1982, p. 274.

³⁵⁰ Institución equivalente a la Academia de la Lengua Española en Francia. Encargada de la defensa de la lengua francesa desde la Alta Edad Media y que en el siglo XVIII, con el espíritu de los primeros académicos, busca la protección e ilustración de la misma.

³⁵¹ CRAVERI, Benedetta. *Madame du Deffand y su mundo*. Madrid: Siruela, 2005, p. 124.

protegido, situándole en una situación beneficiosa para sus aspiraciones y ayudándole a obtener el sillón dentro de la Academia. El pastel, de 55 de alto por 45 de ancho, es capaz de captar la sonrisa, casi irónica, del matemático. Es esta sonrisa sutil la que precisamente desaparece en el grabado, pero que el óleo conservado en la Academia de Ciencias de Madrid si que conserva.

Se desconoce cómo llegó la obra a Madrid, pero la copia madrileña está atribuida, desde la Academia de Ciencias a Louis Michel Van Loo³⁵², quien pudo realizarla tras su retorno en 1752 a Francia. Su situación en la capital francesa le haría, con total seguridad, acudir a los salones del año siguiente, en donde habría visto el retrato en pastel realizado por Delatour. Es éste el que, tras copiarlo en óleo, habría enviado a Madrid. Hay que tener en cuenta que a su retorno a París, Van Loo, se encontraría con la boyante sociedad ilustrada francesa en donde los científicos contarían con una alta consideración. En España, el impulso a la Ciencia no fue tan evidente, desde las instituciones, hasta la llegada de Carlos III, quien no ocuparía el trono de España hasta 1759. De hecho, la Academia que hoy alberga la obra, no fue fundada hasta el año 1847, por Isabel II, por lo que de haber llegado a Madrid en ese periodo, lo más probable es que lo hubiese hecho a la colección de algún Ilustrado del momento.

Sin embargo, como D'Alembert no sería simplemente un científico sino un Ilustrado en su sentido más completo, el interés por la pintura del matemático puede provenir no tanto de su faceta científica sino de su interés por la filosofía. Su intervención en la Enciclopedia francesa le haría formar parte también del grupo de filósofos ilustrados franceses. Esta doble connotación supuso que, con el tiempo, su figura se considerase de "demasiado filósofo por los científicos y demasiado científico por los filósofos"³⁵³. Es, no obstante, esta faceta de doble intelectual el que llevaría a colocar su retrato en uno de los salones en una fecha tan temprana.

Los científicos europeos del momento no verían sus imágenes reflejadas con asiduidad, o al menos no reflejando su condición de científico. Si se compara con el número de filósofos o humanistas representados en pintura a lo largo de la Edad Moderna en Europa, el número de científicos es significativamente menor. No solamente por la escasa relevancia con la que contaron los dedicados a estas materias a lo largo de los siglos, sino que no debemos olvidar que en muchos casos chocaron con una sociedad que estaba en contra de sus descubrimientos. En el caso de la obra de D'Alembert que nos concierne, la representación que se hace de él es completamente neutral. No hace ninguna alusión a su condición de científico, matemático, ni a su vertiente filosófica ni de amante de la música. Nos presenta a un hombre neutral, en tres cuartos con el cuerpo girado a su derecha y mirando hacia la izquierda. Curiosamente, en la imagen que realizaría Michel Van Loo de Diderot éste está girado al contrario, pero en su caso sí que aparece escribiendo, en alusión a su condición de filósofo. La postura es aun más especial si nos fijamos en los demás retratos que realiza Delatour de personajes relevantes en este periodo. En todos ellos, los diversos personajes están colocados de tres cuartos mirando al espectador, mientras

³⁵² SÁNCHEZ DEL RÍO, Carlos. *La sede de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*. Madrid: Realigraf, 2006, p. 15.

³⁵³ MAYOS, Gonçal. *D'Alembert: el nuevo intelectual entre "biopolítica" y "capitalismo de imprenta"*. Barcelona: Publicacions i Edicions Univ., 2009.

que D'Alembert está mirando en sentido opuesto, con la mirada apartada de quien le está observando. La sonrisa con la que aparece retratado parece corroborar este juego entre el matemático y quien le está mirando, ya que es sensiblemente más acentuada que la del resto de los retratados por Delatour. Aun así, las sonrisas en los personajes de las obras del pintor son una de sus señas de identidad. Contribuyen a una mayor humanización de los retratados, restando importancia al cargo que ostentasen

Por último, la vestimenta tampoco alude a su condición de científico, simplemente señala su condición de clase social alta y a la moda francesa de la segunda mitad del siglo. Lejos de la recargada moda francesa de principios del siglo XVIII, D'Alembert adquiere el estilo de vestir del pueblo llano. Esta influencia sería importada de Inglaterra y más tarde arraigaría también en España, donde los personajes de alto nivel social popularizarían el tipo de vestimenta de los majos y majas. En el pastel original de Delatour y en el retrato conservado en Madrid, el científico lleva un sombrero de tres picos doblado bajo el brazo, sombrero que sin embargo desaparece en el caso de los grabados de la misma imagen. Este sombrero se generalizó en Inglaterra y Francia, al igual que un poco más tarde en España y formaba parte de la moda masculina para la cabeza del momento. El abandono de las pelucas a favor del pelo largo empolvado recogido en la nuca con un lazo, como el que lleva el matemático en esta obra, pasó a ser el nuevo peinado del momento.

4.2.1.4 Retrato de un pintor e ingeniero militar.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando conserva en su colección un retrato de un ingeniero militar pintado por Luis de Bertucat en 1780. La obra, de 95 cm. de alto por 74 cm. de ancho, sin marco, representa a un personaje anónimo inscrito en un marco oval de piedra, a modo de trampantojo.

Luis de Bertucat no fue un pintor al uso formado desde joven en una academia de Bellas Artes, si bien sí que llegaría a ser nombrado académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid el 4 de junio de 1780³⁵⁴. Su carrera se desarrolló en el campo militar, en donde llegó a ocupar el puesto de capitán de dragones en América y fue también allí donde inició su trayectoria como artista. Nacido en torno a 1741 en París, fue hijo de Pedro Bertucat y Mariana de Colaisse. Comenzó sus estudios de Arquitectura Civil y Militar en la Escuela Real de París y de ahí viajaría a Italia para graduarse como oficial, lo que le llevaría a realizar sus ejercicios en Nápoles. Tras pasar por Venecia, y debido a la falta de recursos, llegaría a Madrid en 1763 para pasar a integrar de uno de los cuerpos de ingenieros del Duque de Losada. Pasaría a formar parte del ejército en América en 1766, bajo el mando del Marqués de Croix. Su nombre figura ya, en 1769, asociado al título de profesor de Arte y Pintura en los

³⁵⁴ BERMÚDEZ, Cean. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800. Tomo III. En Web: <https://archive.org/details/diccionariohisto03cean> (Consultado el 6 marzo 2015).

*Documentos notariales de la academia novohispana de pintura y escultura.*³⁵⁵ Gracias a las recomendaciones de Teodoro de Croix, pasaría a Cuba. Continuando con su trayectoria arquitectónica, a mediados de los años setenta se le asocia con la realización de los planos y diseño del primer teatro de la Habana, El Coliseo. En este mismo trabajo desarrollaría su amplio conocimiento del mundo pictórico haciéndose cargo de la realización de “las pinturas de telones” así como de las estructuras correspondientes. Este encargo le iría aportando, progresivamente, un salario mayor y en donde se le otorgó más importancia a su labor como pintor, al margen de su labor de ingeniero³⁵⁶. De Cuba pasaría a Luisiana y de ahí a Florida. Dentro del ejército, una de sus principales labores como ingeniero militar estuvo asociada a la realización de planos de fortificaciones y construcción y reconstrucción de las mismas. Quizás, con la que mayor vinculación tenga, sea la de San Marcos de Apalache, en donde también trabajaron, entre 1677 y 1802 Jacinto Roque Pérez y Juan María Perchet.³⁵⁷ El Archivo General de Simancas conserva numerosos planos de dicha fortificación de entre 1787 y 1791 realizados por Bertucat. Debido a una enfermedad, solicitó la plaza de inspector general de Puertos, calzadas y malecones de la Provincia de Luisiana y la plaza de Nueva Orleáns, ciudad en la que fallecería en 1793³⁵⁸.

La labor de los ingenieros militares se vería establecida con claridad a partir de 1710, cuando se creó dentro del ejército un grupo independiente centrado inicialmente en la defensa del territorio a través de la construcción y reparación de fortificaciones. Sin embargo, los conocimientos científicos con los que solían contar sus miembros supuso que no solamente se limitasen a dichas labores, sino que intervendrían en la construcción de arsenales, puertos, canales, caminos y proyectos de desarrollo urbano, así como en el levantamiento de cartografías.³⁵⁹

La obra, carente de marco, recoge a la perfección, en la parte interior del óvalo, el modelo de retrato oficial que se estaba desarrollando en la Ilustración, en donde el personaje aparecía representado en tres cuartos mirando directamente al espectador. La Academia de Bellas Artes de San Fernando atribuye la posibilidad de que esta obra sea un autorretrato del ingeniero. La pintura, firmada y fechada en 1780, coincide con el año en el que fue nombrado académico honorario de la misma, por lo que podría ser verosímil el ofrecimiento a la misma de un autorretrato suyo. Hemos de recordar que el pintor cumple ambas condiciones representadas por el personaje plasmado en la obra, era pintor e ingeniero. Podría caber pensar que, justamente por

³⁵⁵ MUES ORTS, Paula. *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. Méjico: Universidad Iberoamericana, 2008, p. 415-416.

³⁵⁶ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel. *El primer teatro de La Habana. El Coliseo (1775-1793)*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea. Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, 2009, p. 37-40

³⁵⁷ COLOMAR ALBAJAR, María Antonia. “La historia militar en las fuentes gráficas del Archivo General de Indias”. *Boletín informativo. Sistema Archivístico de la Defensa*. Madrid: Ministerio de Defensa, Unidad de Coordinación de Archivos Militares, 2006. Nº 12, noviembre, p.39.

³⁵⁸ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel (2009), p. 47-55.

³⁵⁹ CAPEL SÁEZ, Horacio et alt. (1983), p. 6 y CAPEL, Horacio; SÁNCHEZ, Joan-Eugeni y MONCADA Omar. *De Palas a Minerva: la formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1988.

ello, el plano que aparece representado algo tendría que ver con los planos con los que trabajó Bertucat pero, sin embargo, el plano dista mucho de la arquitectura del edificio al que más tiempo estuvo vinculado como militar, al fuerte San Marcos de Apalache. La arquitectura del fuerte, renovada en múltiples ocasiones, fue siempre la de un edificio de cuatro lados, mientras que el aquí caracterizado claramente constaría de más. Al margen de ello, su relación con San Marcos sería posterior a la realización de la obra, al igual que lo sería el Fuerte Jorge, de la Batalla de Pensacola, durante la Guerra de Independencia Americana, la otra arquitectura fortificada con la que tuvo mayor relación.

Sirve este cuadro para ponerlo en contraposición con el retrato de D'Alembert, en donde el retratado evitaba la mirada del espectador, mirando hacia el lado opuesto de la obra. Así mismo, esta obra nos recuerda también al conocido retrato de Jorge Juan y el de Antonio Ulloa³⁶⁰, en donde los retratados también aparecen vestidos con el uniforme y mirando al espectador. Sin embargo, estos retratos no fueron realizados en óleo hasta el siglo XIX, siendo reproducidos de una estampa del científico e ingeniero naval y del astrónomo y geógrafo, que se habían popularizado en el XVIII³⁶¹. A raíz de ella se multiplicaron las imágenes del mismo, conservándose óleos de éstas estampas en numerosas instituciones, el Museo Naval, entre otras. Por otro lado, al contrario de lo que sucedía en el caso del retrato del matemático, la obra recoge la dedicación del personaje anónimo que figura en el cuadro. Para ello, Bertucat, se sirve tanto de la parte exterior del falso marco, como de lo que el personaje principal lleva entre las manos. Con la mano izquierda sujeta los planos de una fortificación militar mientras que con la derecha sostiene un compás con el que está midiendo la distancia entre los baluartes de la misma. Esto resalta la faceta de ingeniero del personaje, compensándolo con lo que aparece reflejado en la parte externa del óvalo. En ella, en la parte izquierda nos presenta un dibujo de unas columnas, un transportador de ángulos, un cartabón y una paleta de pintor, mezclando así la pintura con la arquitectura y matemáticas, facetas conocidas para el pintor. Por el contrario, en la parte derecha de la obra, nos presenta dos libros superpuestos cuyos títulos no se pueden identificar con claridad, pero harían igualmente alusión a los intereses del personaje retratado.

Por último, hay que destacar que la condición de Ingeniero militar del retratado no solo se vincula a la imagen que sostiene entre sus manos, sino que es fuertemente apoyada por el

360 Las imágenes de Jorge Juan y de Antonio Ulloa se difundieron a través de la publicación por parte de la Imprenta Real, en 1791, de *Retratos de españoles ilustres con un epitome de sus vidas*. Sin embargo, y a pesar de la importancia de estos dos científicos en diversos campos, no sería hasta el siglo XIX cuando se empezasen a hacer pinturas al óleo a partir de estas imágenes. Ambas están conservadas en el Museo Naval, debido a su condición de marinos e impulso a la ciencia desde este campo. Si bien la de Jorge Juan es una de las primeras reproducciones que se hicieron de la misma, siendo realizada por Rafael Tejeo en 1828 para la Secretaría de Marina. Posteriores copias serían realizadas a partir de este óleo, como el que, ya en 1925, donaría el Duque de Bejar al Real Instituto y Observatorio de la Armada en San Fernando, Cádiz. Por su parte, la imagen de Ulloa sería realizada por José Roldán y refleja con detalle la escena del grabado. En ella se destaca el globo terráqueo, sobre el que tiene una mano posada, en clara referencia a su implicación en la expedición científica de La Condamine, destinada a medir el meridiano de la Tierra. En esta misma expedición viajaba también Jorge Juan.

361 MOLINA, Álvaro. "Arte, crisis e Imagen de América en los "Retratos de Españoles Ilustres": una revisión del pasado". *Arte y crisis en Iberoamérica: segundas Jornadas de Historia del Arte*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2004, p. 67-75.

uniforme que lleva. Felipe V introdujo la moda francesa también entre los uniformes militares, introduciendo la casaca justacorps francesa, la chupa y el tricorno³⁶². Precisamente este último no aparece presente en el retrato, al contrario que en el retrato de D'Alembert de Delatour en dónde el científico lleva bajo el brazo el sombrero. "La Artillería, los Ingenieros, las Tropas de Casa Real y la real armada, vistieron de azul turquí con vueltas y chupas rojas como divisas, que mantuvieron hasta el reinado de Alfonso XIII." Esta misma casaca es la que luce el ingeniero del cuadro, si bien la chupa, en vez de roja, es de color amarillo. La combinación de colores de esta probablemente se debiese a su puesto de oficial de dragones. Sin embargo, no se han encontrado otras imágenes similares en recopilaciones de vestimenta militar.

4.3 GEOGRAFÍA Y GEOLOGÍA.

El establecimiento de la geografía como una ciencia que trata de la descripción de la Tierra³⁶³, no se realizó hasta el siglo XIX, Sin embargo, desde la segunda mitad del XVIII e influidos por la ideas de Buffon sobre la Tierra³⁶⁴, empiezan a gestarse estas ideas. Hasta este momento se entendía como una historia de los descubrimientos y exploraciones geográficas a la que se unía una historia de los mapas, lo cual llevaba a una geografía principalmente descriptiva y en la que los libros de viajes y relatos de las exploraciones científicas contaban con una gran carga³⁶⁵. Pero no eran solamente estos temas los que preocupaban. Durante los siglos XVII y XVIII la unión de diferentes ciencias confluyó en una preocupación por la relación entre ambiente y salud que llevaría al estudio de la Historia Natural en función de los territorios³⁶⁶. Es en este último siglo cuando se modificará el método de estudio geográfico transformándose de una geografía en la que lo importante era la totalidad del planeta Tierra a centrarse en el estudio de países y territorios concretos³⁶⁷. A eso se unirían los grandes avances que se obtuvieron de las diferentes expediciones científicas y que revirtieron en una gran cantidad de información en Geología e Hidrografía, al margen de todos los avances que aportarían en el resto de los campos anteriormente mencionados.

Todas estas obras revertirán sus conocimientos en dos nuevas tipologías: los libros de viajes y las colecciones de mapas. Comenzando con este tipo de producción de mapas en Europa a principios del siglo, a España llegará con la mitad del siglo donde destacarán trabajos

³⁶² ALONSO JUANOLA, Vicente. "Los uniformes del Museo del Ejército", *Militaria: revista de cultura militar*. Madrid: CSIC, 1997. N° 9, p.150.

³⁶³ Definición dada por DRAE 22ª edición de la palabra geografía.

³⁶⁴ BUFFON, Georges Louis Leclerc. "Théorie de la Terre". *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*. 1749

³⁶⁵ CAPEL, Horacio. "La continuité et le changement". En: KAYSER, B. *Géographie entre space et développement*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1990, p. 27-36.

³⁶⁶ CAPEL, Horacio. "Medicina y clima en la España del siglo XVIII". *Revista de Geografía*, vol XXXII- XXXIII, 1998-99, p. 79-105.

³⁶⁷ CAPEL, Horacio. *Ciencia para la Burguesía: Renovación Pedagógica y Enseñanza de la Geografía en la Revolución Liberal Española, 1814-1857*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 1983, p. 14.

como el *Atlas Geográfico del reino de España* (1757) y el *Atlas geográfico de la América septentrional y meridional* (1758) de Tomás López o el *Atlas del Mediterráneo* (1786) y los *Derroteros y publicaciones de las cartas hidrográficas de España* (1787-1792) de Vicente Tofiño. Con respecto a los libros de viajes, el desarrollo de este género en Francia e Inglaterra no llegó a causar el mismo impacto en la producción española del momento. Esto no supuso que, antes de la mitad del siglo, la corona apoyase a Jorge Juan y Antonio de Ulloa en su publicación (en 1748) de *Observaciones astronómicas y físicas hechas de orden de S. Mag. en los Reynos de Perú y la Relación del viaje a la América Meridional*(...)³⁶⁸. La pérdida de apoyo del gobierno español a las expediciones científicas en las últimas décadas del siglo supuso la tardía publicación de los viajes ultramarinos, que en algunos casos no llegaron ni a editarse completamente. Sin embargo si que hay algunas obras reseñables de este periodo, entre las que destaca el *Viaje por España* de Antonio Ponz (1772-1794). Esta obra estaría acompañada por la *Historia natural, civil y geográfica del Orinoco* (1741) del Padre Gumilla o la amplia sección que el *Mercurio Peruano* dedicaba a la geografía en todas sus vertientes³⁶⁹.

Muchos de los personajes relacionados con esta temática fueron marinos o pertenecían al mundo militar. Parecería lógico pensar que su recuerdo hubiese traspasado las fronteras de las academias militares o instituciones relacionadas a las nuevas instituciones científicas. Sin embargo, en el siglo XVIII, a pesar de los importantes descubrimientos que realizaron estos individuos, no vieron sus imágenes colgadas en ninguno de los establecimientos que pudieron reconocer sus aportaciones a la Ciencia, si bien si que se difundieron sus investigaciones en ellas.

³⁶⁸ *Relacion historica del viage a la America Meridional hecho de orden de S. Mag. para medir algunos grados de meridiano terrestre y venir por ellos en conocimiento de la verdadera figura y magnitud de la tierra, con otras observaciones astronomicas y phisicas.* Jorge Juan y Antonio de Ulloa. Madrid: Impresor Antonio Marín, 1748.

³⁶⁹ En la declaración de intenciones, denominada "Prospecto", del *Mercurio Peruano* se destacan todos los campos que buscan tratar en la publicación del periódico.

" No será, pues, provechoso, y agradable el conocer física, y cronológicamente aquellos asuntos de que estamos rodeados, y que, por decirlo así, tocamos continuamente con mano incierta, y a oscuras de toda noticia positiva? Los Datos de nuestro Comercio, en la parte activa, y pasiva: El conocimiento de nuestra Minería: El estado de nuestras Artes, Agricultura, Pesca, y Fábricas, sea de la Península Matriz, sea de este Reyno: Los trámites de nuestra Navegación costanera: La alternativa de nuestras felicidades, de nuestras mismas diversiones, y debilidades: Estos son unos objetos, que aunque no forman una historia aparte, subministran ideas históricas, y merecen la atención de todo buen Ciudadano. Unas pequeñas disertaciones sobre estas materias, y otras semejantes, ocuparán la primera parte del *Mercurio*, y serán más, ó menos difusas, en razón de la capacidad particular del asunto, y del lugar, que respectivamente le permitan ocupar las demás noticias, que se les subsigan. (...)

Sobre todo, merecerán un lugar de predilección las noticias de este Reyno. Muchos Ministros, Intendentes, Subdelegados, si dan á veces en plantificar, y perfeccionar una Obra Pública, una Esqüela, un Puente, un Camino, sin que ni nosotros lleguemos á saberlo, ni ellos reciban, siquiera en nuestro conocimiento, parte alguna de la gratitud común á que se hacen acrehedores. Los descubrimientos de una Mina, de un Cascarillál, de un Monte útil, &c. serán noticias, que emplearemos en esta parte, con un gusto igual al que conceptuamos en un Público como este, tan amante e su patria, y tan deseoso de ilustrarla."

Prospecto del papel periódico intitulado *Mercurio Peruano* de Historia, Literatura, y Noticias públicas, que á nombre de una Sociedad de Amantes del País, y como uno de ellos promete dar á luz Don Jacinto Caleiro y Moreira. Imprenta Real de los Niños Espósitos. 1790

En el capítulo dedicado a la Física, Matemáticas, Astronomía e Ingeniería, en relación al cuadro que representa a un ingeniero militar, se habló de la representación de las imágenes de Antonio de Ulloa y Jorge Juan. Resulta particular que las imágenes de estos científicos, así como las de otros de los que aparecen recogidos en los *Retratos de españoles ilustres*, no fuesen realizadas en su momento en pintura y que sin embargo se recuperase su figura en el siglo XIX. Estos dos personajes fueron ilustres científicos relacionados con la investigación geográfica y geológica americana, pero sin embargo, sus estudios no causaron impacto en la corona española, ya que a su retorno de tierras americanas, Felipe V, quien había encargado la expedición, había fallecido y Fernando IV estaba involucrado en la reorganización del reino. Sería el Marqués de la Ensenada quien acogería a Jorge Juan bajo su protección, consiguiendo que actuase, como ya lo había hecho en América, de observador para la corona en Inglaterra. Puesto que ambos científicos habían sido reconocidos a nivel internacional, consiguieron poner a España en el punto de mira de la ciencia Europea en la segunda mitad del siglo XVIII.

Al margen de las representaciones de científicos relevantes vinculados con la geografía hay que tener en cuenta la producción de pinturas relativas a nuevos territorios o eventos geológicos acaecidos. Las expediciones científicas americanas no solamente aportaron gran cantidad de dibujos relacionados con la flora y fauna local, sino que también centraron su atención en la realización de vistas de los territorios y planos de determinadas localidades. Principalmente la producción de este tipo de planos estaba enfocada a la explotación minera y extracción de materiales que pudiesen dar un beneficio a la corona. Si bien se hicieron multitud de acuarelas y dibujos de los territorios de ultramar, estas representaciones rara vez se llevaron al óleo. Muy probablemente esto se debiese a que al retorno de muchas de las expediciones científicas no se llegasen a publicar los trabajos realizados por los científicos o sus publicaciones fueron realizadas con tardanza o en el siglo siguiente. Se imprimieron planos a gran escala con la finalidad de dar a conocer con mayor detalle los territorios pero, sin embargo, estos proyectos se vieron limitados, como sucedería con el *Mapa de América Meridional* grabado e ilustrado por Juan de la Cruz en 1771, que se imprimió entre 1775 y 1789. Las planchas se guardaron en la Calcografía Nacional y se prohibió la venta de los ejemplares impresos por temor a las repercusiones que pudieran tener los límites señalados de las colonias portuguesas. Este temor a conocimiento de las fronteras y establecimiento de recursos y asentamientos fue uno de los mayores impedimentos con los que se encontrarían los pintores a la hora de la realización de determinadas obras.

Por otro lado, en la segunda mitad del siglo XVIII se desarrolló el interés geológico. La explotación de los minerales que se había llevado a cabo en las colonias Americanas sufrió un gran impulso gracias a los sistemas de extracción creados a tal efecto. Aunque no solamente se suscitó un interés económico en lo que se podía encontrar bajo tierra y podía explotar con fines humanos, si es cierto que la mayoría de los descubrimientos de elementos de la tabla periódica realizados en el XVIII fueron metales: Berilio (1798), Estroncio (1790), Cobalto (1751), Cromo (1797), Manganeso (1774), Magnesio (1755 aunque hasta 1808 no se obtuvo como metal puro), Molibdeno (1778), Niquel (1751), Titanio (1791), Uranio (1789), Wolframio o Tungsteno (1783) y

Zirconio (1789). Las diversas erupciones volcánicas y el estudio de minerales y materiales encontrados en las expediciones científicas, derivaron en un interés por la mineralogía. La expedición mineralógica más importante llevada a cabo por parte de la corona española fue la realizada por los hermanos Cristian y Conrad Heuland por Chile, Bolivia y Perú de 1795 a 1800³⁷⁰. Aun así, los esfuerzos en conocer la Tierra no se centraron solo en los nuevos territorios sino también en otros más conocidos como sería el caso de Nápoles o el Teide. El interés suscitado por los volcanes y los materiales que estos expulsaban supusieron un incremento de investigaciones sobre el tema, más o menos precisas, pero siempre con un claro interés científico. La erupción del Vesubio suscitó gran curiosidad entre los científicos y pintores europeos que realizaba su Gran Tour italiano, así como entre los estudiosos involucrados en las áreas arqueológicas de Pompeya y Herculano. A finales del propio siglo XVIII en *Memorie per servire alla storia letteraria e civile* ya se hace una sucinta reseña de los personajes que más relevancia habían tenido en el campo de la mineralogía en la Europa del momento.

“La mineralogía qual passi non ha fatti verso la verità e la utilità, mercè gli sfrosi di Enkel, di Wallerio, di Constedt, Born, Bertrand, Allioni, Guettarde ed altri? Gli stessi sistemi sulla formazione della terra, che furono per lungo tempo giuochi e sfrosi inutili d'ingegno, ora sono portati a tale da Pallas, da de Luc, da Saussure, che contribuiscono anch'essi all' incremento verace della scienza. Neppure i vulcani sono sfuggiti alla diligenza de' naturalisti. Trois, Hamilton, Dolomieu vi hanno fatte attorno mille utili perquisizioni. I viaggi dilatarono assai la storia naturale.”³⁷¹

En el ámbito del estudio del Vesubio también se ha de destacar a Giovanni Maria della Torre, quien escribió una pequeña obra sobre la erupción de 1767³⁷² (FIG. 12), aunque fuese William Hamilton el personaje que obtuviera mayor relevancia.

4.3.1 VISTA DE LA ERUPCIÓN DEL VESUBIO

Como ya hemos comentado previamente con el *Retrato de un ingeniero militar*, en este ámbito tuvieron también cierta repercusión los Ingenieros militares, pero sin embargo no fueron los únicos encargados de recoger este tipo de testimonios. Un claro ejemplo de recolección de estas imágenes, fuera de los dibujos y acuarelas de las expediciones científicas, es la obra realizada por Antonio Carnicero y que actualmente se encuentra en la Real Academia de Bellas

³⁷⁰ HEULAND, Conrado; HEULAND, Cristian y BARREIRO, Agustín. *El viaje científico de Conrado y Cristián Heuland a Chile y Perú: organizado por el gobierno español en 1795*. Madrid: Publicaciones de la Real Sociedad Geográfica. Imp. del P. de H. de Intendencia e Intervención Militares, 1929. ARIAS DIVITO, Juan Carlos; HEULAND, Cristian. *Expedición científica de los hermanos Heuland (1795-1800)*. Madrid: Edic. Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978.

³⁷¹ *Memorie per servire alla storia letteraria e civile*. Venezia: 1795. Volumen 20, p. 6.

³⁷² TORRE, Giovanni Maria della. *Incendio dell Vesuvio accaduto li 19 d'Ottobre del 1767*. Napoles: 1767.

Artes de San Fernando. A ella llegó como parte del inventario de la herencia de Don Fernando Guitarte, pero se desconoce desde qué momento formó parte de la colección de éste.

La imagen, *Vista de la erupción del Vesubio*, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando³⁷³, reproducida por Carnicero se trata en realidad de una copia de la misma imagen tomada por el pintor francés Volaire³⁷⁴, en 1771. Esta información aparece presente en el propio lienzo, en donde se puede leer "Erupción del Monte Vesuvio el 14 de mayo de 1771, Vista tomada por Volayre y pintada por Dn. Anº Carnicero". Al contrario de lo que sucedía en el caso de la *Elevación del globo Montgolfier*, en esta ocasión, Carnicero, basa su obra en una ya existente. Sin embargo, en lugar de lo que solía suceder en el caso de las imágenes reproducidas en este periodo, la copia no provenía de un grabado, sino de una copia del cuadro de Volaire. Y es aquí donde los historiadores que han tratado el cuadro siguen diferentes vías. Por un lado, María Antonia Martínez Ibáñez propone la teoría de que ambos artistas coincidirían en Roma durante los periodos que respectivamente pasaron en la ciudad³⁷⁵. Por el otro, Frédéric Jiménez propone que, puesto que la primera representación de una erupción del Vesubio fue pintada por Volaire en 1767, y en esa época el pintor español ya habría vuelto a la Península, solo cabe la posibilidad de que Carnicero hubiese copiado la imagen de una obra vista en España. Esta imagen habría sido, o bien remitida al pintor desde Italia por Volaire o bien comprada formando parte de una de las colecciones de arte francés que se adquirieron en la época³⁷⁶. Asimismo hay que tener en cuenta que las dimensiones del cuadro de Carnicero no se ciñen a las de ninguna de las obras conocidas de Volaire con esta temática. No solamente que no se ciñan a las medidas exactas, sino que ni siquiera mantienen una proporcionalidad en estas, siendo la mayoría de ellas más estrechas que la de Carnicero de 114 cm. de ancho por 185 cm. de alto.

No fue un caso excepcional el caso de Volaire pintando la explosión del Vesubio. La recogida de imágenes de este hecho fue notable en el momento y, con anterioridad a él ya lo habían hecho pintores como Carlo Bonavia o Antonio Joli. Esta proliferación de imágenes se debió, entre otras cosas, a la frecuencia eruptiva que tuvo en las dos primeras décadas de la segunda mitad del siglo XVIII. Christoph Christian Sturm consideraría especialmente notables las erupciones de 1751, 1760, 1767 y 1771³⁷⁷, esta última la representada por Volaire y Carnicero. Así mismo describe la dificultad que suponía escalar a la cima del monte para su estudio. Sin embargo esto se había llevado a cabo, no solo para la recolección de material expulsado por el volcán, como sería en caso de Déodat Gratiet de Dolomieu, sino por parte de otros vulcanistas para la recolección de imágenes al margen de otros datos, como sería el caso del escocés

³⁷³ En Web: http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/guia_museo/guia_museo.pdf (Consultado el 29 mayo 2014)

³⁷⁴ SAIELLO, Emile Beck. *Pierre Jacques Volaire (1729-1799), dit le Chevalier Volaire*. París: Arthena, 2010.

³⁷⁵ MARTÍNEZ IBÁÑEZ, M. A. *Antonio Carnicero*. Salamanca: Caja Salamanca y Soria, 1997, p. 26-27.

³⁷⁶ CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO, Amelia Y RINCÓN GARCÍA, Wifredo (Editores). *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: Editorial CSIC, 2008, p. 570-571.

³⁷⁷ STURM, Christoph Christian. *Reflexiones sobre la naturaleza*. Madrid: Benito García y compañía, 1807. Tomo IV, 24 agosto, p. 317.

William Hamilton³⁷⁸. En el caso de este diplomático asentado en Nápoles, iría acompañado en sus ascensos por dibujantes encargados de la captación de dichas imágenes, en las que por lo general aparecería él mismo reflejado estudiando el fenómeno geológico. Uno de los más señalados sería Pietro Fabris, quien le acompañaría en varias de estas expediciones y cuyas imágenes serían transformadas en estampa para la ilustración del libro *Campi Phlegraei*, publicado por Hamilton³⁷⁹ en 1776 (FIG. 13). La vulcanología vería un desarrollo enorme en cuanto al estudio de las diferentes fases de evolución de las erupciones volcánicas. Los estudios detallados de las corrientes de lava, así como de las modificaciones sufridas por las diversas partes de los cráteres, quedaron patentes en los dibujos, estampas y óleos que captaban las sucesivas manifestaciones geológicas. Las diferentes teorías científicas relativas a las erupciones potenciaron a su vez un estudio más detallado de estos fenómenos. Las dos predominantes eran: una interconexión entre volcanes mediante túneles subterráneos por los que fluiría la lava y la presencia de una serie de cámaras de aire bajo tierra en las que, al entrar en contacto este (o agua) con las piritas, generarían una efervescencia que sería la causante de la presión provocada y la consiguiente expulsión de la lava. De estas dos, o más bien en contra de ellas, surgiría la teoría vulcanológica de James Hutton³⁸⁰, el Plutonismo, que defendía la creación de las rocas debido a procesos volcánicos. Esta teoría iría en contra de los textos bíblicos puesto que dotaría a la Tierra de una antigüedad muy superior a la que dictaban las Escrituras. Buffon sería un gran seguidor de esta teoría que constituiría los cimientos de la vulcanología moderna.

Como se puede observar, la reproducción de estas imágenes se popularizó entre los artistas del momento, no siendo Voltaire el único caso en llevarlo a óleo. Entre los artistas, el dramatismo aportado por las imágenes del Vesubio explotando, supusieron un nuevo elemento en el que se enfrentaba el hombre a la naturaleza. Sin embargo, al contrario de lo que podría haber parecido lógico, las escenas reflejadas captan una calma total entre los personajes allí presentes, no solo no captando ninguna idea de pánico, sino contribuyendo a la idea del estudio metodológico que se estaba realizando allí. Es esta misma idea de tranquilidad, insignificancia e impotencia ante la naturaleza la que podría vincular algunas de estas obras casi como unas primeras representantes de lo Sublime, que tanto éxito tendría entre los artistas ingleses³⁸¹. Estos mismos artistas habrían sido los que, en su Gran Tour habrían llegado a Italia con el fin de conocer lo que, a través del Renacimiento y los nuevos descubrimientos arqueológicos, quedaba de la antigüedad. El interés despertado por Italia fue mayor entre los artistas de países como

³⁷⁸ Sturm señala las sesenta y dos veces que este subiría a la cima del Vesubio desde su mansión de Nápoles con la finalidad de recoger imágenes del suceso.

³⁷⁹ HAMILTON, William. *Observations on Mount Vesuvius, Mount Etna, and other volcanos: in a series of letters, addressed to the Royal Society*, Londres: Impresor Thomas Cadell, 1774.

³⁸⁰ HUTTON, James. *Theory of the Earth: With Proofs and Illustrations, in Four Parts*. Londres: Geological Society of London, 1997.

³⁸¹ En relación a la idea de Lo Sublime y el arte derivado de ella: BURKE, Simon. *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Basilea: Ed. J. J. Tourneisen, 1792; SCHILLER, Friedrich. *Lo Sublime: (De lo Sublime y Sobre lo Sublime)*. Madrid: Agora, 1992; KANT, Emmanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2004.

Inglaterra y Alemania, pero no dejó de tener su réplica entre los intelectuales de otros países europeos³⁸². Sin embargo, en la mayoría de estos casos los viajes se destinaban a una actividad más erudita y humanística y menos científica de lo que se habría de suponer en el periodo ilustrado.

Precisamente Carnicero fue uno de esos españoles que viajaron a Italia durante este periodo. Si bien, lo haría dentro de un contexto eminentemente artístico en el que lo que pretendía era mejorar su formación como pintor en vez de buscar una experiencia general. Sin embargo, sí que demostró ese interés por la majestuosidad de la naturaleza al reproducir la obra de Voltaire. Cómo o cuándo accedió a ella se desconoce, ya que si bien se sabe que en esa fecha ya habría regresado a Madrid no se tiene más información de su realización que la existente en la inscripción de la propia obra. La fecha de 1771 que aparece reflejada en la propia inscripción relaciona el evento con, como ya comentaba Sturm, una de las más notables explosiones de la época. *El Viajero Universal* describió con detalle³⁸³, en sus páginas dedicadas a Nápoles, la actividad que había sufrido el Vesubio a lo largo de la historia y en ellas hace un relato de cómo se desarrolló la reflejada por Voltaire y Carnicero.

Después de esta gran erupción (hace referencia a la de 1767) estuvo el Vesubio en acción hasta el año de 1778, y hubo todos los años erupciones mas ó menos grandes. A principios de mayo de 1771, hubo una erupción de las mas considerables; la lava salió por las bocas que se habían abierto en 1767, el día 9 tomó su dirección hacia Otaiano; el día 10 se abrió un nuevo camino hacia el mar, y el 19 estaba á dos leguas de Resina. Como pasó por encima de las antiguas lavas no hizo mucho daño.³⁸⁴

Los pintores y dibujantes plasmaron las diversas explosiones permitiendo el estudio del volcán a través de ellas. Estas incursiones pretendieron tener un beneficio para todos los campos de estudio. Sturm habla de la investigación realizada y de cómo esta no tiene otra utilidad que la de demostrar la posibilidad de llegar al cráter, de abrir el camino á los físicos, á los naturalistas y á los químicos, que examinando despacio este grandísimo horno de la naturaleza, hallarán en él materias variadas, á las cuales pueden aplicar con mucho fruto los conocimientos que hubiesen adquirido, hacer experiencias, y sacar resultados que no podrán ménos de ser muy útiles á las ciencias y á las artes³⁸⁵.

A pesar del interés suscitado, la virulencia o el exceso de lava de la erupción del 79 imposibilitó que en las últimas dos décadas del siglo subiesen a hacer investigaciones de la cima del volcán. Esto, sin embargo, no impidió que los pintores siguiesen representando al Vesubio durante las décadas subsiguientes, hasta bien entrado el siglo XIX. De todas ellas, uno de los

³⁸² ROMERO RECIO, Mirilla. *Viajeros españoles en Pompeya (1748-1936): ecos de un descubrimiento*. Madrid: Polifemo, 2012.

³⁸³ ESTALA, Pedro. *El viajero universal ó Noticia del mundo antiguo y nuevo*. Madrid: Imprenta de Villalpando, 1801. Tomo XXXVIII, p. 123-142 .

³⁸⁴ ESTALA, Pedro (1801), p. 133.

³⁸⁵ STURM, Christoph Christian Sturm (1807), p. 318.

aspectos más destacables es el color de las obras. Tal y como sucede en la obra de Carnicero, el patrón de colores se repite en casi todas ellas, al igual que la representación del volcán. Se sirven en la mayoría de los casos de escenas nocturnas, en donde contraponen los colores cálidos de la lava volcánica y la erupción con los tonos más fríos del agua y el brillo de la luna en la noche. Este contraste de los rojos y naranjas sobre el tono oscuro de la noche, no solamente realza la intensidad de los colores sino que aporta energía y dramatismo a la escena, energía que, al igual que sucede con el calor de la lava, se disipa al llegar al mar. Éste por su parte establece una contraposición entre el calor y la fuerza del volcán con la tranquilidad del agua. Contrario a lo que pudiera parecer, la representación de la lava llegando al mar no altera la condición de tranquilidad de este. Lejos de representar las grandes concentraciones de vapor de agua que se generan al ponerse en contacto la lava incandescente con el agua fría del mar, se nos representa un mar tranquilo sobre el que queda reflejado el brillo de la luna, que asoma entre las nubes. La representación realizada por Carnicero es, en este aspecto, idéntica a la realizada por Volaire, valiéndose de una paleta de color análoga y jugando con la misma combinación de colores y espacios que el francés. Es precisamente esta exactitud en lo que a la composición y a la paleta de colores se refiere la que confirma que el español habría copiado la obra, no solo habiéndola memorizado o en base a un boceto, sino habiéndola tenido delante. Esto destierra la opción de que Carnicero hubiese podido realizar la obra inspirándose en un grabado. Por otro lado, de no ser por la referencia directa en la obra hacia Volaire, podría considerarse que la obra hubiese sido copiada en unas fechas más tardías de alguna de las numerosas vajillas que se realizaron, especialmente en la manufactura de Berlín y en la corte vienesa, con temática italiana. En ellas, quedaron representadas diversas escenas de las vistas realizadas por Volaire de la costa italiana.

La exactitud en los colores se transmite también a la del dibujo. La copia minuciosa de la obra de Volaire hace que Carnicero realizase una representación bastante fiel de la explosión del Vesubio del año 71. Las representaciones de las diversas explosiones sufridas en la segunda mitad del siglo indican como el cráter había sufrido una modificación en su boca, creando lo que parecía un subcráter en su interior. De él, sale una especie de foso, por donde se habría deslizado el río de lava en la erupción del 67. Es precisamente éste el que aparece representado en las obras de Volaire y Carnicero, al igual que sucede con el subcráter. En la actualidad, la cresta desde la que se representan las diversas imágenes de Volaire aún perdura y pertenece al monte Somma, denominada el “Atrio del cavallo” y el valle causado por las sucesivas lenguas de lava corresponden a lo que ahora se conoce como el “Valle del infierno”. Esa misma imagen del cráter metido dentro de otro mayor es recogida también por la *Enciclopedia* de Diderot y D’Alembert, en donde se muestra cómo habría de haber sido antes y durante una pequeña erupción³⁸⁶. Volaire se toma algunas libertades a la hora de realizar las composiciones desde la cima del Somma para poder condensar en la vista una serie de elementos característicos de la región pero sin embargo mantiene el carácter científico de la erupción como bien comenta Emile Beck-Saiello.

³⁸⁶ DIDEROT, Denis y D’ALEMBERT, Jean le’ Rond. *Encyclopédie Histoire Naturelle*. Vol. VI Minéralogie, pl. IV.

“Volaire prendre bien sûr cependant quelques libertés, pratiquement de règle dans tous les vedute : il raccourcit la perspective et condense la scénographie pour faire entrer les éléments les plus caractéristiques d'un paysage dans le cadre d'un tableau, ou encore compose les villes a l'arrière-plan de ses toiles avec des édifices de différent provenances, Mais il se montre en revanche assez scrupuleux dans la représentation des éruptions. Á tel point qu'aujourd'hui encore, elles constituent des précieux documents aux jeux des scientifiques of l'Osservatorio Vesuviano: typologie de l'éruption, phénomènes éruptifs, aspect et direction des coulées de laves sont assez précis pour permettre de dater avec assez exactitude un tableau de Volaire.”³⁸⁷

Que Carnicero tuvo acceso a la obra de Volaire para la realización de la suya, es algo de lo que podemos estar completamente seguros. Sin embargo, si bien se ha comentado previamente que se desconoce en dónde pudo tener contacto con esta obra, nos cabe igualmente la duda de cuál fue la observada por él para la reproducción de la misma. Conocemos, al menos, nueve obras de Volaire en las que se capta la escena desde el mismo lugar que la obra de Carnicero y que todas ellas están identificadas con la erupción del volcán en 1771 y otras tantas que campan una escena más o menos parecida pero en la que las perspectivas y formatos varían sustancialmente. Bajo un título similar *Erupción del Vesubio en 1771*, las obras que más se asemejan se encuentran en el Virginia Museum of Fine Arts (VMFA) (Virginia, EEUU), el Art Institute of Chicago (AIC) (Chicago, EEUU), el Museo del Hermitage (San Petersburgo, Rusia), Compton Verney (Warwickshire, Reino Unido), el Museo de arte moderno André Malraux (MuMa) en depósito del Museo del Louvre, la Galería Didier Aaron y tres en colecciones privadas. Estas últimas fueron vendidas por la galería Stair Santy Gallery de Londres en los últimos años y por Christie's Nueva York (Rockefeller Plaza)³⁸⁸ el 30 de Enero de 2013 y Christie's Londres el 2 de julio del 2013³⁸⁹. En todas las obras el pintor captó la escena desde el mismo punto de vista, pero sin embargo todas tienen ligeras diferencias entre ellas y, por lo tanto, con la escena reflejada por Carnicero. Las principales variaciones residen en la luna, la vegetación de la escena, los diferentes personajes que aparecen en la obra, así como en las nubes que emanan del Vesubio.

Si bien, en la pintura de Carnicero, éste se encargó de representar una luna casi llena que surge en un claro entre las nubes, a través de las otras obras podemos observar diferentes fases lunares. En lo relativo a esta representación la reproducción de la fase lunar de la obra del VMFA es la más cercana pero, sin embargo, la forma de las nubes de donde surge es más similar a la representada en la de la Stair Santy Gallery. El 29 de abril de 1771 había habido luna llena, por lo que tanto la obra de la VMFA como la copiada por Carnicero estarían haciendo referencia a los primeros días del mes de mayo. Sin embargo la inscripción del cuadro del pintor madrileño indica “Erupción del Monte Vesuvio el 14 de mayo de 1771”. Puesto que en dicha fecha la fase

³⁸⁷ SAIELLO, Emile Beck. (2010), p. 141.

³⁸⁸ En Web: <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/pierre-jacques-volaire-mount-vesuvius-erupting-by-night-5649650-details.aspx?intObjectID=5649650>. (Consultado el 11 mayo 2014)

³⁸⁹ En Web: http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5701794. (Consultado el 11 mayo 2014)

lunar era de luna nueva, y ya que vemos que existe una progresión de las fases en la obra de Voltaire hemos de suponer que Carnicero se valdría de alguna fuente no exacta para dar la datación de la explosión. Esta teoría estaría apoyada también en el hecho de que en el volumen 38 del *Viajero Universal* se señale que la explosión del Vesubio ocurrió a principios del mes de mayo, y no a mitad como indicaría la fecha inscrita en la obra de Carnicero³⁹⁰.

“A principios de mayo de 1771, hubo una explosión de las más considerables; la lava salió por las bocas que se habían abierto en 1767, el día 9 tomó su dirección hacia Otaiano; el día 10 se abrió un nuevo camino hacia el mar, y el 19 estaba á dos leguas de Resina.”³⁹¹

El Observatorio Vesuviano hace una relación de las explosiones acaecidas en el Vesuvio a lo largo de la historia y establece las fechas de esta del 1 al 11 de mayo de 1771 clasificando el tipo de erupción y el recorrido de realizado por la lava.

“Eruzione mista - Versante occidentale del cono vesuviano. Apertura di una frattura da cui fuoriuscì una colata di lava che scorre nel canale dell’Arena, giungendo all’eremo della Vetrana, e proseguì lungo il percorso della lava del 1767. Danni a campi coltivati e alla produzione della seta.”³⁹²

La progresión seguida por la luna nos sirve para colocar en orden la realización de las obras puesto que las fases de la luna se corresponden con aquellas experimentadas por Voltaire durante los días de la erupción de Mayo de 1771. Si ordenásemos las obras en base a este hecho la primera sería la del VMFA, AIC, Stair Santy Gallery, Compton Verney, Hermitage y por último las de Le Havre, Didier Aaron y la vendida por Christie’s NY al ser las que representan una luna más completa. Esto la relegaría a finales de mes cuando el día 29 volvió a haber luna llena. Se excluiría la vendida por Christie’s Londres al no aparecer representada la luna en la obra.

Con respecto a la vegetación del cuadro, el árbol que aparece representado en primer término también nos serviría para establecer una relación cronológica entre las diversas obras. Éste, aparece más o menos poblado de hojas y vivo en función de la pintura que se observe, indudablemente condicionado por el calor desprendido por el cercano río de lava. Si en el de Carnicero nos encontramos aún con un árbol frondoso en el vendido por Christie’s NY y en el de la colección de Didier Aaron sucede todo lo contrario, se nos muestra un árbol seco y sin vida. En la obra de Chicago, en la de Le Havre y en la vendida por la Stair Santy Gallery el árbol conserva aun gran parte de su vegetación mientras que en la del Hermitage éste ha perdido gran parte de las hojas conservando solamente alguna en las ramas superiores. En los de las demás obras la representación vegetal es variada, apareciendo el mismo árbol con diferentes inclinaciones y en el caso del cuadro vendido en Londres por Christie’s, representándose otro árbol a derecha del ya

³⁹⁰ La luna podría considerarse así mismo como un simple elemento romántico, pero destacan las diferencias establecidas entre las distintas obras y cercanía a los estados del calendario lunar.

³⁹¹ ESTALA, Pedro (1801), p. 133.

³⁹² En Web: <http://www.ov.ingv.it/ov/en/catalogo-1631-1944.html> 1 (Consultado el 5 de Junio 2014)

mentado. Muy probablemente el uso de determinados elementos vegetales tuviese un carácter anecdótico y decorativo y se utilizaran para completar la obra. Debido a la escena representada, la mayoría del conjunto carece de vegetación, a excepción de la parte superior izquierda en donde, encaramadas a lo alto de una roca, se nos presentan unos arbustos que se descuelgan hacia el río de lava. En ellos, al igual que con el árbol, también encontramos diferencias en función de la versión. Carnicero representa lo que podrían ser dos arbustos colgando desde un lateral de la roca, o uno más grande tapado por la roca que tiene delante, y un par más en la parte superior, uno seco y el otro pequeño pero más frondoso. A excepción de la obra vendida por la Stair Santy Gallery, que reproduce exactamente la misma distribución vegetal que la obra del español, las restantes juegan con los elementos cambiando el número, inclinación y tamaño de los mismos.

La flora en el Vesuvio es altamente variable. Debido a la rica tierra producida por la lava, y dependiendo de la parte del monte en la que nos encontremos, la vegetación variará considerablemente. La obra de Volaire, y por lo tanto la de Carnicero, están representando una de las zonas más altas del monte, desde donde la observación del volcán sería más espectacular pero en donde ya no habría una producción agrícola que explotase las tierras. Por ello, al margen de algunas plantas introducidas como elementos decorativos, hemos de pensar que lo allí representado correspondería con la vegetación de la zona superior.

“3ª Zona estrema superiore. Per lungo tempo sono andato ricercando quei vegetali che disegnassero la estrema regione che si accosti per lo meno alla montana. Alla quale altezza il Vesuvio (cioè Somma) giunge sì, ma senza podetarvi il Faggio ed altre piante compagne. Finalmente mi riusciva ritrovarvi la Betula alba, la quale sta alla cima del monte Somma in bosco ceduo e abbarbicato su per certi blocchi che si accostano alla punta del Nasone dal suo lato ovest. Questa estrema vegetazione vesuviana va assieme col Pyrus Aria [sic], L'Ostrya vulgaris, la Saxifraga rotundifolia, e tra i muschi il Coscinodon pulvinatus, le quali piante stanno presso all'estrema vetta o ciglione messo a nudo dall'azione del tempo; essendo osistito questo vulcano innanzi ai tempi storici. Una moltitudine di specie che mascono nella zona inferiore qui allignano egualmente bene, tra le quali l'Helichrysum litorcum Guss. l'Artemisia variabilis Ten., la Quercus Ilex, la Colutea arborescens ec. ec.”³⁹³

Además nos sirve para estudiar el paso de los días, corroborando que las obras en las que aparece la luna llena serían las más tardías, ya que en estas el árbol central ya carece de hojas. La muerte, o al menos la pérdida de hojas del árbol, no solo se debería al calor desprendido por la lava, sino que se vería contribuida por el efecto que las cenizas desprendidas por el volcán tendrían sobre las hojas.

“Gli alberi più teneri, e le cime de'più robusti mostravano aver ricevuta maggiore offesa: ed in fatti qualche nuovo germoglio si vedea spuntate più tosto dar grosso de'rami, che dalla cima

³⁹³ PASQUALE, Giuseppe Antonio. *Flora vesuviana: o, Catalogo ragionato delle piante del Vesuvio confrontate con quelle dell' isola de Capri e di altri luoghi circostanti*. Napoles: Stamperia del Fibreno, 1869, p. 7.

affatto morta. Egli è notabile, che il maggior danno ricevè la campagna dalle cenere minuta: e crebbe il male quando questa per pioggia venuta appresso si quagliò in pasta, e si attaccò fortemente alle frondi, ed alle frutte, sù delle quali prima posava: poichè le arene più grosse, e più anche i sassolini, cadendo tosto a terra, non aveano avuto agio di magagnarle.”³⁹⁴

Otro de los elementos variables entre las obras seleccionadas se trata de los personajes presentes en la imagen. Como ya se ha mencionado, las visitas a los ríos de lava y las explosiones volcánicas eran uno de los entretenimientos entre los ilustrados que visitaban Nápoles en el momento. Uno de sus mayores impulsores fue William Hamilton, embajador inglés en la corte napolitana, gran interesado en la materia y personaje al que acudir en caso de querer hacer una visita al volcán. La probabilidad de que se trate justamente de este personaje no es una idea descabellada. Ya se han mencionado los 62 ascensos que Sturm recogió del inglés a la cima del Vesubio y como en ellos ser haría acompañar de Pietro Fabris, ilustrador de su libro *Campi Phlegrae*³⁹⁵. Es precisamente este personaje el que podría aparecer representado en la parte izquierda de la obra, sobre el ligero promontorio que sobresale de la pared de roca lateral. Igualmente, podría tratarse de un autorretrato del propio Volaire, quien subiría al volcán a realizar las, tan solicitadas pinturas³⁹⁶. Claramente podemos observar la disposición de este personaje sentado, con la cabeza descubierta, las piernas cruzadas y, sobre ellas, lo que parecería un cuaderno o rollo de papel. Detrás de él, apoyado sobre una roca, el sombrero que habría llevado durante su ascenso y que, con el fin de estar más cómodo en su empeño, se habría quitado.

Si bien no podemos dudar de la presencia, tanto de este personaje como de Volaire, en la cima del Vesubio y el desarrollo de sus labores como dibujante y pintor in situ, hay que pensar que se trataba de un volcán en su máxima actividad y que, por mucha dedicación que alguien tuviese a su oficio, las condiciones no dejaban de ser complicadas. En 1863 describía Jorge Lasso de la Vega su experiencia en un ascenso al Vesubio de la siguiente manera.

“El terreno despedía un calor tan fuerte que no podían sufrirlo nuestros piés, lo cual nos obligaba á pasearnos ó movernos de continuo, y solo á favor del viento terral fresco pudimos resistir aquella incomodidad y el olor de gases sulfúreos y bituminosos que allí se exhalaba, y aun hubo momentos que creimos quedar sofocados...”³⁹⁷

³⁹⁴ SERAO, Francesco. *Istoria dell'incendio del Vesuvio accaduto nel mese di maggio dell'anno 1737. Scritta per l'Accademia delle scienze*. Napoles: Imprenta de Novello De Bonis, 1738, p. 95.

³⁹⁵ THÜSEN, Joachim von der. “Painting and the rise of volcanology: Sir William Hamilton's Campi Phlegrae”. *Endeavour*. 1999. Volumen 23, Issue 3, p. 106–109.

³⁹⁶ “Voltaire was part of the industry that evolved to service tourists who ventured near the maw of the cantankerous giant and wanted to bring back a souvenir from what was often described as the mouth of hell.” ATTLEE, James. *Nocturne: A Journey in Search of Moonlight*. Chicago: University of Chicago Press, 2011, p. 158.

³⁹⁷ LASSO DE LA VEGA, Jorge. *La marina real de España à fines del siglo XVIII y principios del XIX*. Madrid: Imprenta Viuda de Calero, 1863. Volumen 2, p. 233.

Sin embargo, con respecto a la vegetación y a la perdurabilidad de esta, aun estando a pie de torrente de lava, Francesco Serao hacía referencia a lo que presencié en la erupción de 1737.

“Con maraviglia nostra, e di tutti coloro che sono capitati ad asservar da vicino la lava, ed i suoi effetti, si sono incontrati in parecchi luoghi del cammino di essa vestigi della debolezza del suo calore. Imperocchè erano sille sponde ultime di questo torrente alberi; nè alberi solo, ma erbette minute e tenere, ferbanti tuttabia la lor viva freschezza, e questo in distanza anche di un sol palmo dal fuoco”³⁹⁸

Esta experiencia se desarrolló con un volcán que no se encontraba en su mayor momento de actividad, y aun así manifiesta la imposibilidad de quedarse estable durante mucho tiempo en un mismo punto, algo que dificultaría la captación de las imágenes por parte de los dibujantes que ascendieran al mismo. Al igual que sucediera con la flora del cuadro, las variaciones realizadas con los personajes en ella presentes también son numerosas. El dibujante está presente en los cuadros del AIC, el Hermitage, la obra vendida por la Stair Santy Gallery y Compton Verney, si bien en el caso de este último no aparece él solo sino acompañado por otro personaje que parece admirar lo que éste está realizando o admirando el río de lava, debido a la inclinación de su cabeza.

El siguiente grupo de personajes se encuentra situado sobre una roca en primer plano, junto al árbol previamente mencionado. Carnicero copió en este caso a tres hombres y un perro, que parecen todos ellos admirar la lava y la erupción volcánica, así como señalar a lo que está sucediendo en la escena. Este grupo quizás sea el que más varíe entre unas obras y otras. Si bien las obras del Hermitage, Compton Verney, el AIC y la vendida por la Stair Santy gallery disponen a los personajes en la misma distribución que utiliza Carnicero, en las demás el número y colocación de éstos varía sustancialmente. Pasan de ser tres figuras masculinas y un perro a cuatro hombres, en el de Christie's Londres, seis con un perro, en el de Christie's Nueva York, o seis, tres sentados en el suelo y tres de pie, en el caso del VMFA. En el caso de las de Didier Aaron y Le Havre el grupo cuenta con un personaje, a la derecha, que les está observando desde la parte inferior de la roca en la que están subidos.

Más céntricos aun en la obra, colocados en una hondonada, se aprecian dos personajes que parecen estar intentando llegar a donde se encuentran los anteriormente mencionados. Estos solamente se encuentran en el caso de los cuadros del Hermitage, el AIC y la Stair Santy Gallery, y al igual que sucedía con los otros, están en todos ellos en la misma postura, uno tirando del otro para ayudarlo a subir. Carnicero también los representa pero es el que más cercano los sitúa al árbol, seguido por el vendido por la Stair Santy, el del Hermitage y por último el del AIC. Si en las cuatro obras continuamos por el camino por el que vienen éstos, nos encontramos con diversos asistentes a la erupción a lo largo del mismo, reunidos en diversos grupos o parejas, estáticas o en movimientos, pero todas observando el evento. Aunque en las diversas pinturas los

³⁹⁸ SERAO, Francesco Serao (1738), p. 60.

personajes reflejados están admirando la majestuosidad del volcán, o intentando llegar a un lugar para poder apreciarla, no sería de extrañar que aquellos realmente subieran al Vesubio llevaran a cabo diversos experimentos. Quizás uno de los más conocidos sería el de William Hamilton, quien habría desarrollado como experimento el prender trozos de madera en las fisuras de las corrientes de lava cercanas al volcán.

“Sir W. Hamilton lighted small pieces of wood in the fissures of a current o Vesuvian lava four years after it had been ejected. The streams of lava often become solid externally, even while yet in motion, and their sides may be compares to two rocky walls, which sometimes are inclined as an angle of 45°.”³⁹⁹

Su presencia en el volcán era bien conocida por los científicos y pintores que se acercaban a observar las corrientes de lava y las explosiones del Vesubio.

“La reputation de vulcanogue d’ Hamilton a Pert-être incité a Volaire à inserir sa silhouete dans quelques-unes de ses « Eruptions vues depuis l’atrio del cavallo ». Certains de gentilhommes en tricorne qui scrutent le cràter du volcan et designent dy bâton les different coulles de lave”⁴⁰⁰

Como bien especifica el *Dictionary of geology and mineralogy* la solidificación de las corrientes de lava en el exterior no impide que en su interior pueda esta seguir fluyendo. En la obra, este tipo de terreno sería el que queda entre los observadores y el río de lava y en el que Lasso de la Vega dice “creímos quedar sofocados”.

La repetición de personajes en la misma actitud, así como las incongruencias de estar sentado en el suelo junto al río de lava, apoya la idea de que Volaire emplazó a varios sus personajes allí con el fin de resaltar el momento y aportar un contacto entre el ser humano y la naturaleza en estado puro⁴⁰¹. Es precisamente esta sensación de contacto con la naturaleza la que de la Vega describiría el siglo siguiente como un “efecto imponente”⁴⁰².

“Ya desde allí veíamos correr las nubes sobre la tierra como una humareda ó vapores arrastrados por el viento, y aquella vista, acompañada por el sordo murmullo de algunos arbolillos, producía un efecto grave é imponente, ante el abismo velado de sombras y vapores, con los silvidos del viento y el lejano rumor de la mar azotando las costas de Herculano!”

Volaire, y por extensión Carnicero, transmiten esta sensación mediante la introducción de las nubes que se mezclan con las emanadas por el volcán. Valiéndose del color, los pintores

³⁹⁹ HUMBLE, William. *Dictionary of geology and mineralogy: comprising such terms in botany, chemistry, comparative anatomy, conchology, entomology, palaeontology, zoology, and other branches of natural history, as are connected with the study of geology*. Londres: H. Washbourne, 1843, p. 141.

⁴⁰⁰ SAIELLO, Emile Beck (2010), p. 94.

⁴⁰¹ “Volaire added the silhouetted, gesticulating figures favoured by Vernet, either standing and observing the volcano's activity or fleeing in panic before a torrent of molten rock”. ATTLEE, James Attlee (2011), p. 158.

⁴⁰² LASSO DE LA VEGA, Jorge. (1863). p. 231.

enfrentan las nubes cálidas del volcán, en tonos anaranjados, con las que flotan sobre el mar, en tonos azules y más fríos. Este mismo contraste es el que prevalece en toda la obra. El calor desprendido por el volcán, donde los rojos y naranjas son los predominantes en la paleta de Volaire, se enfrentan a unos colores mucho más fríos en el agua a la que van a parar las lenguas de lava. La violencia del Vesubio se contrapone a la calma, tranquilidad y frialdad desprendida por el mar Tirreno sobre el que brilla una luna envuelta en sus propias nubes. Una vez más, encontramos que se establecen diferencias entre las diversas obras estudiadas y la copia de Carnicero, pero sin embargo, lo que más destaca en esta ocasión es cómo, la elección por parte de Carnicero de un lienzo menos apaisado que los utilizados por Volaire, le fuerza a crear una franja de cielo no existente en la obra original. Para ello, crea un cúmulo de nubes y neblina, en la parte superior, en donde se pierde la definición presente en el resto de la obra. Ésta unión entre nubes marinas y nubes del volcán, y la neblina existente sobre el mar, también varía en las obras del Volaire.

Otro de los detalles, a observar en las obras de Volaire y en la copia de Carnicero, es en la realización de la trayectoria de la lava. Como ya se ha comentado en repetidas ocasiones el puesto desde donde se estuvieron observando estas erupciones era el Monte Somma. Desde aquí, se obtenía una visión de la lava resguardado de los peligros de una excesiva cercanía. El estudio de las diversas trayectorias de lava, debidas a las diversas erupciones acaecidas entre 1631 y 1831, realizado por el geólogo John Richardson Auldjo en 1833 corrobora el recorrido seguido por la lava de la erupción de 1771 representada en las diversas obras⁴⁰³ (FIG.14).

La temática Vesuviana se seguiría manteniendo en las últimas décadas del siglo XVIII llevando a la realización de estudios científicos y sirviendo como inspiración a muchos otros autores⁴⁰⁴. Del mismo Volaire se conserva *Erupción del Vesubio a la luz de la luna* en el Centre des Monuments Nationaux (antigua Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites) de París, una obra que reproduce una erupción del Vesubio en 1774. Aunque de medidas mayores a las obras anteriormente comentadas, la obra cuenta con exactamente la misma distribución y vista que las ya mencionadas, repitiendo personajes y hasta el árbol del primer término. Ésta obra, sin embargo, fue encargada a Volaire por Berget de Grandcourt en 1774 y entregada ese mismo año. Muy probablemente se valiese para su realización de las muchas notas que tenía del volcán y de las obras que había realizado durante los últimos años, puesto que no aporta ninguna novedad a nivel compositivo y simplemente repite esquemas previamente vistos⁴⁰⁵. Así mismo, el Museo de los Agustinos de Toulouse conserva una *Erupción nocturna del Vesuvio* sin fecha, de

⁴⁰³ AULDJO, John Richardson. *A Map of Vesuvius showing the direction of the streams of Lava in the Eruptions from 1631 A.D. to 1831 A.D.* 1833. Winsconsin: Departamento de Colecciones Especiales. Memorial Library, Universidad de Wisconsin-Madison.

⁴⁰⁴ FURCHHEIM, Federico. *Bibliografía del Vesuvio: Compilata e Corredata di Note Critiche Estratte dai Più Autorevoli Scrittori Vesuviani*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

⁴⁰⁵ "The fact that Volaire met Bergeret de Grandcourt on the volcano itself suggests that Volaire's sketches, as well as acting as studies for larger works, may have played a useful role in obtaining commissions from well-heeled visitors to his open-air studio. De Grandcourt promptly placed an order for a full-scale oil, *Eruption of Vesuvius by moonlight*, painted for him the same year." ATTLEE, James (2011), p. 158.

características idénticas a las obras que reproducen la explosión del 1771, acercándose más a la pintura de la colección de Didier Aaron que a la copiada por Carnicero.

4.4 ANTROPOLOGÍA.

Aunque la aparición de la Antropología, tal y como la conocemos hoy en día, no surgió hasta la mitad del siglo XIX, la utilización en el XVIII de algunas técnicas de estudio de los seres humanos de razas y comportamientos diversos sirvió para la clasificación de aquellos pueblos no conocidos hasta ese momento. Se establece, de una forma casi general, que la aparición de la Antropología que hoy en día y tratamos surgió a raíz de la *Teoría de las Especies* de Darwin en 1859, quien la ideó junto con su amigo Wallace, tras haber empezado a sospecharla en su viaje alrededor del mundo en 1831-36. De esta forma ubicaría al hombre dentro de su cadena natural, definiéndolo por sus características físicas y de comportamiento compartido reconocibles, aunque variadas.

El interés por el estudio del ser humano surgió, sin embargo, a raíz de la Ilustración y el estudio de las diversas especies que habitaban el planeta. Franz Boas, físico convertido en antropólogo, fundador de la American Anthropological Association definió los estudios que se realizaron en el siglo XVIII como antropología especulativa, diferenciándola de la que se estaba llevando a cabo en la segunda mitad del XIX y que llega hasta nuestros días⁴⁰⁶. De acuerdo a su programa historicista, de la antropología como estudio empírico de las variedades físicas y culturales de las sociedades humanas (sin una teoría previa), el programa generalizador de la Ilustración y los evolucionistas decimonónicos era demasiado optimista, no se atenía a las numerosas excepciones que la realidad mostraba. Esto provocó que hacia mitad del siglo XX, algunos historiadores de la antropología como Marvin Harris, muy divulgado en España, denunciara a Boas como opuesto a los avances científicos de su tiempo, en particular a los evolucionistas.⁴⁰⁷ En ese sentido, Boas era efectivamente muy restrictivo sobre el valor de la ciencia decimonónica, especialmente sobre cuestiones de raza, que su procedencia judía le llevó a denunciar reiteradamente:

“Durante mucho tiempo se sostuvo la teoría de que el origen racial determina el carácter o capacidad de un pueblo o de una clase social. Linneo, en su descripción de los tipos raciales, atribuye a cada uno sus características mentales. Toda la teoría de la aristocracia privilegiada se basa en la suposición de una estrecha correlación entre la excelencia individual y la descendencia

⁴⁰⁶ MARTÍNEZ VEIGA, Ubaldo. *Historia de la antropología. Formaciones socioeconómicas y praxis antropológicas, teorías e ideologías*. Madrid: UNED, 2013.

⁴⁰⁷ El desarrollo de la teoría antropológica. Historia de las teorías de la cultura. Madrid, Siglo XXI de España editores, 12ª edición en español, 1996. (1ª edición en español 1979, original norteamericano de 1968)

de una estirpe noble. Hasta finales del siglo XVIII la organización de la sociedad europea favoreció la suposición de una íntima correlación entre origen y cultura.”⁴⁰⁸

Fue, en gran parte, esta idea de buscar el origen racial y poder establecerle una clasificación casi linneana a cada uno, como si de diversas especies se tratasen, lo que llevó a los hombres y mujeres del XVIII a prestar atención a los diversos grupos sociales. Sin embargo, en el XVIII, la antropología había sido considerada por Diderot y D'Alembert en su *Encyclopédie* como “un traité de l'homme”, lo que dotaba al término de una universalidad que permitía que extendiese sus brazos a multitud de campos. Buffon establecería en su *Historia Natural* las bases para la antropología física, disciplina que ya a finales de siglo contaría con numerosos seguidores entre los que se encontraba Blumenbach, que destacaría en este campo con *De generis humani varietate nativa* (1775) y *Decades craniorum* (1790-1828). Este tipo de obras plantean, a finales del XVIII, la posibilidad de hablar de una antropología científica, pero sin embargo no se consideraría una disciplina independiente hasta mediados del siglo XIX.

El interés suscitado durante el Renacimiento había estado más en la línea de los Gabinetes de Curiosidades que en la de un interés científico por la diversidad que poblaba el planeta. Así mismo destacó F. Boas que las observaciones que habían sido llevadas a cabo por los españoles en la conquista americana habían surgido más desde la curiosidad que desde un verdadero interés científico. No obstante, los gobiernos ilustrados del siglo XVIII hicieron un esfuerzo notable por regular y extender la exploración de nuevas tierras, crear instituciones académicas patrocinadas por la Corona (Lengua, Historia, Bellas Artes...), y promover el desarrollo de las ciencias. Estas acciones no fueron interrumpidas hasta la invasión francesa de Napoleón y la imposición del nuevo rey Fernando VII en 1814, que en 1823 impondría un gobierno absoluto, provocando un exilio masivo de los liberales.

El absolutismo privó a España de la aparición de nuevas obras y no sería hasta la muerte de Fernando VII cuando comenzó un interés por lo antropológico, en el sentido que había adquirido con los nuevos textos. Esto, finalmente, desembocaría en la creación de una sección de Antropología en la Real Academia de Ciencias Naturales en Madrid en 1834⁴⁰⁹. Aun así, el estudio antropológico de los pueblos se había venido haciendo de manera más o menos consciente desde antes del establecimiento de este campo.

“(…) referirse a los estudios etnográficos del siglo XVIII no es meramente un juego de palabras. Porque una cosa es el inicio profesional de una disciplina y otra distinta su origen absoluto: el período profesional dota a cualquier área de conocimiento de unos caracteres definitivos y especializados, con los cuales se define hoy en medio del conjunto de disciplinas; pero gran parte de los mismos son pura herencia del pasado y su configuración actual puede incluso

⁴⁰⁸ BOAS, Franz. *Cuestiones Fundamentales de la Antropología Cultural*. Buenos Aires: Ediciones Solar, 1964, p. 35.

⁴⁰⁹ ORTÍZ GARCÍA, Carmen y SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel. *Diccionario histórico de la antropología española*. Madrid: CSIC, 1994, p. 86- 87.

parecer caprichosa sin considerar este pasado. La Etnografía actual se ha profesionalizado hasta tal grado que existe incluso un campo especial que estudia su historia.⁴¹⁰

A mediados del siglo XVIII el término “antropología” estaba principalmente vinculado a la anatomía humana y no sería hasta finales del mismo cuando se asociase con un interés por el estudio global del hombre, especialmente en estado salvaje⁴¹¹. Este interés por lo particular de los pueblos, o por las diferencias establecidas entre unos y otros así como las consecuencias de sus diversos comportamientos, no solo se centró en lo desconocido sino que se aplicó igualmente a la sociedad europea. Los viajeros del XVIII tuvieron gran parte de responsabilidad en esto.

“Frente al fatalismo o el determinismo que caracteriza a gran parte del pensamiento de los siglos XVI y XVII sobre el hombre, en el siglo XVIII aparece una antropología optimista que cree en las ilimitadas posibilidades de la educación para “mejorar” al ser humano (y que convive con ideas contrarias, como la del efecto pernicioso de la civilización sobre la bondad natural del hombre). Al mismo tiempo se acentuó el afán enciclopédico de los siglos anteriores, produciendo una obsesión por registrar e inventariar todo tipo de conocimientos. Pues bien, este afán pedagógico y abarcador se observa en la mayor parte de los relatos de los viajeros extranjeros por España en la segunda mitad del siglo XVIII, los cuales lejos de limitarse -como sus predecesores- a relatar sus experiencias personales, incluyen en sus obras continuas referencias a la economía, la política, la demografía, la agricultura, las bellas artes o la organización social del país; y reflexionan críticamente sobre todo ello proponiendo soluciones para su mejora.”⁴¹²

No solo se tiene esto en cuenta, sino que también se parte de la base de que los estudios puramente antropológicos tuvieron sus raíces precisamente en los viajes científicos del XVIII, en donde se entraba en contacto con sociedades poco conocidas hasta el momento y que despertaron gran curiosidad entre los contemporáneos. La idea del Buen Salvaje⁴¹³ había sido muy popular en los estudios sociales de los siglos anteriores al XIX y partían de la idea que la sociedad era la que corrompía al hombre, ya que éste era bueno por naturaleza. Sin embargo, en el XIX la visión del salvaje sería vista por el antropólogo Edward B. Tylor de una forma diferente. Para el conocido antropólogo los salvajes podían ser comparados con los niños, tanto por su moral como por sus condiciones intelectuales, puesto que su vida social se halla en un equilibrio inestable⁴¹⁴. La documentación recogida por los viajeros del XVIII aportaba una visión de los

⁴¹⁰ PINO, Fermín del. “Los estudios etnográficos y etnológicos en la expedición Malaspina”. *Revista de Indias*. Madrid: CSIC, 1982. Número 42, p. 394.

⁴¹¹ ORTÍZ GARCÍA, Carmen y SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel (1994), p. 86.

⁴¹² ORTÍZ GARCÍA, Carmen y SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel (1994), p. 687.

⁴¹³ Jean Jacques Rousseau abogaba por la naturaleza buena del ser humano en *Discours sur les sciences et les arts* (1750) y en el *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755). Así mismo, una de sus citas más conocidas es la reflejada en el “Troisième Dialogue” la que dice que “La nature a fait l'homme heureux et bon, mais la société le déprave et le rend misérable”. ROUSSEAU, Jean Jacques. *Oeuvres complètes de J. J. Rousseau: Dialogues*. París: Furne et cie., 1836. Tomo IV, p. 131.

⁴¹⁴ Manuel María Marzal. *Historia de la antropología cultural*. Editorial Abya Yala, Quito 1997. (primera Edición 1981, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.), p. 91.

indios americanos alejada de la de los expedicionarios de siglos anteriores, que en muchos casos habían creado mitos sobre algunas tribus, y aportaban la visión de europeos que habían estado en contacto con ellos. No obstante, no solamente quedó reflejado en dibujos, acuarelas y óleos el contacto que establecieron los exploradores españoles con los diferentes grupos sociales con los que se fueron encontrando, sino que también fueron plasmados de modo sistemático en diversas series iconográficas los habitantes de los nuevos territorios y las mezclas resultantes de los cruces entre diversas razas ('cuadros de castas').

Los cruces entre las diferentes razas que configuran los cuadros de castas despertaron en su momento tanta curiosidad como la que han despertado sus representaciones conservadas en Museos en la última década del siglo XX y primera del XXI⁴¹⁵. El tratamiento que recibían las acciones cotidianas que llevaban a cabo y la descripción del entorno en el que vivían, han sido puntos de atención esenciales en la recuperación de estas imágenes para su estudio desde gran variedad de campos (histórico, antropológico, artístico...). En el prólogo de Diego Angulo Iñiguez a la obra de Concepción García Sáiz, *Las Castas Mexicanas*, se definen estas pinturas como un reflejo de la sociedad americana, en donde se captaban los diversos hábitos y quehaceres diarios de la población.

“Como los pintores de los cuadros de castas procuran, siempre que lo permite la composición elegida, ambientar a los personajes en medio de sus labores domésticas o profesionales, el conjunto de todas estas series ofrece una fabulosa colección de estampas de la vida diaria dieciochesca mexicana, como desgraciadamente no la poseemos de la vida peninsular española.”⁴¹⁶

En la segunda mitad del siglo XVIII cabe destacar en España la labor antropológica de viajeros ilustrados, cronistas oficiales de Indias y algunos personajes eclesiásticos, entre los que destaca la figura del jesuita Lorenzo Hervás y Panduro⁴¹⁷ quien, aun habiendo sido previamente expulsado de la Península (1767), publicará en Madrid *Historia de la vida del hombre* en la última

⁴¹⁵ Se han producido importantes estudios e investigaciones sobre esta temática en los últimos años, bien en su conjunto o bien sobre uno de los grupos que en ellos aparecen, aunque principalmente centrándose en los cuadros de castas mejicanos. En orden cronológico, ROMERO DE TEJADA Y PICATOSTE, Pilar. “Los cuadros de mestizaje del virrey Amat”. En: MAJLUF, Natalia (editora). *Los cuadros de mestizaje del Virrey Amat*. La representación etnográfica en el Perú Colonia Museo de Arte. Lima: 2000, p. 16-47; CARRERA, Magali M. *Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings*. Austin: University of Texas Press, 2003; ROMERO DE TEJADA, Pilar (Coord. Ed.). *Frutas y castas Ilustradas*. Catálogo exposición. 25 febrero - 29 agosto de 2004. Madrid: Museo Nacional de Antropología y Secretaría de Estado de Cultura, D.L., 2003; KATZEW, Ilona. *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-century Mexico*. New Heaven: Yale University Press, 2004 y VÁZQUEZ GUTIÉRREZ, María Elisa. *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII*. Méjico D. F.: Universidad Autónoma de Méjico e Instituto Nacional de Antropología, 2006.

⁴¹⁶ GARCÍA SÁIZ, M^a Concepción. *The Castes: a Genre of Mexican Painting / Las Castas Mexicanas, un género pictórico americano*. Milán: Imprenta Olivetti, 1989, p.15.

⁴¹⁷ ORTÍZ GARCÍA, Carmen y SÁNCHEZ GÓMEZ (1994), p. 367- 370.

década del siglo (Madrid, 1789 a 1799). Esta obra, compuesta por siete tomos constituye una de las obras que mejor encajan dentro de la categoría de antropología física primitiva. Madrid, como capital del reino, sería la primera beneficiaria de este tipo de obras que, o bien iban enviadas o dedicadas al rey, o eran recogidas por los principales coleccionistas y albergadas en sus gabinetes científicos. Pese a ello, a día de hoy los cuadros de castas que se conservan de aquellos que llegaron a la ciudad se limitan a las obras existentes en el Museo de Antropología y el Museo de América.

Dentro del grupo de protoantropólogos podríamos considerar asimismo a los pintores que se encargaron de la realización de los mencionados Cuadros de Castas. Éstos suponen uno de los mejores ejemplos de las diversas noticias de costumbres que nos pueden brindar este tipo de obras, si bien no sabemos realmente nunca cual fue la intención real del autor, salvo en contadas ocasiones⁴¹⁸. El hecho de introducirlas en las colecciones científicas supuso en muchas ocasiones dotarlas de un valor añadido al que ya por sí mismas presentaban, aportándoles un valor extra los objetos que las rodeaban. Aun así, es importante observar que la rareza de la temática supuso en su momento una fuente de conocimiento y aceptación de lo que se estaba viendo en ultramar, una aproximación más o menos diferente a los primeros pasos de los estudios antropológicos, a pesar de la escasez de obras de este tipo en museos actuales. La colección más extensa de este tipo de obras está albergada en el Museo de América de Madrid.

“Las series reunidas hasta el momento son doce —unas completas y otras con apenas uno o dos cuadros— y, cronológicamente, abarcan desde 1711 —la serie más temprana conocida en la actualidad— hasta 1776, y todas ellas llegaron a España durante la época virreinal. Los nombres de Arellano, José de Ibarra, Luis Berrueco, Miguel Cabrera y Andrés de Islas, vinculados a estas obras, a través de firmas o de atribuciones fundamentadas, y los conjuntos anónimos que les acompañan, demuestran la aceptación del género a lo largo de todo el siglo.”⁴¹⁹

La diversidad de los hábitos y de las razas expuestas en estos cuadros, y las combinaciones genéticas que se establecían entre ellas despertaron, no solamente la curiosidad habitual de los seres humanos por lo diferente de las costumbres y cruces establecidos entre los diversos grupos étnicos sino que llevó a una mayor información naturalista en donde se detallaban las frutas, verduras y animales exóticos — que se había visto especialmente desarrollada en la segunda mitad del siglo XVIII con la Ilustración —.

“En el virreinato de la Nueva España los pintores asimilaron rápidamente este singular tipo de imágenes gastronómico-biológicas creando, por consecuencia, representaciones locales que contenían aquellos exóticos productos con que la naturaleza había favorecido a América. Así fue como se enviaron a Europa las singulares formas de los zapotes prietos, las chirimoyas, el

⁴¹⁸ El Cardenal Lorenzana envía una carta al rey explicándole el motivo de la realización de las obras. Está recogida en ROMERO DE TEJADA, Pilar (2003), p.17.

⁴¹⁹ GARCÍA SÁIZ, M^a Concepción y JIMÉNEZ VILLALBA, Felix. “Museo de América, mucho más que un museo”. Zaragoza: *ARTígrama*, 2009. Nº 24, p. 83-118, p.106.

aguacate, las guanábanas, las pitayas, las piñas, las tunas y los cocos de agua, entre otros frutos de la tierra. En algunos cuadros de castas, imágenes hechas para ser exportadas por excelencia, se incluyeron además de las mezclas raciales, producto del mestizaje americano, imágenes de guacamayas, magueyes, calabazas, chiles, etcétera. Asimismo, por medio de la pintura de exportación, Europa conoció al "salta pa'atrás", al "lobo", al "cambujo", al "no te entiendo" y al "tente en el aire".⁴²⁰

Es de destacar que la mayoría de los estudios realizados sobre estos cuadros de castas se han centrado en los mejicanos, así como que han sido realizados actualmente desde un punto de vista principalmente antropológico e histórico-artístico, en virtud del cual se tiende actualmente a negarles valor antropológico, en favor de sus méritos artísticos⁴²¹. Sin embargo no podemos olvidar que fueron realizados en la misma mitad de siglo en la que Buffon había escrito su *Historia Natural*, en donde clasificaba como elemento primordial al ser humano y le dedicaba una extensa reflexión en uno de sus tomos. En él se le estudiaba desde todos los ángulos posibles, y les dedicaba una detallada observación en función de su proveniencia, incluyendo lo que él consideraba *Monstruos*, y que no dejaban de ser seres humanos que sufrían diferentes deformidades anatómicas⁴²². Así mismo, y puesto que Darwin sería quien establecería las bases para la Antropología física tal y como la conocemos ahora, podemos definir que lo que Buffon realizó era una antropología primitiva. No obstante, la aportación de todo este conocimiento no debe ser desechado ya que aportó información con una calidad científica válida. Algo similar ocurre con los Cuadros de Castas, en donde las clasificaciones que se establecen, si no plenamente científicas (de acuerdo a nuestros criterios actuales, porque miden las mezclas de sangre en términos cuantitativos, no de genes con los caracteres selectivos en cada caso que Darwin y Mendel le atribuyeron), marcan una relación determinada entre los personajes en base a sus cruces genéticos. Indudablemente, como dice Concepción García Saiz, la clasificación establecida en los cuadros no es inmutable, tanto como tampoco lo es cualquier estudio antropológico actual, en donde los sujetos y las condiciones de cruces con otras culturas y razas influyen profundamente en la sociedad resultante (de acuerdo a sus patrones de conducta y prejuicios), aunque no sepamos exactamente hasta dónde.

⁴²⁰ CURIEL, Gustavo. "Tránsito de obras suntuarias a la Nueva España". *España y Nueva España: sus acciones transmarítimas: memorias del I simposio internacional, celebrado en la ciudad de México, del 23 al 26 de octubre de 1990*. Méjico: Universidad Iberoamericana, 1991, p.160-161.

⁴²¹ Con la palabra "antropológico" se hace referencia, en los estudios sobre cuadros de casta, a la antropología actual y no a la utilizada en el XVIII.

⁴²² BUFFON, Georges-Louis Leclerc, *Histoire naturelle générale et particulière: servant de suite à l'histoire naturelle de l'homme*. París: Imprenta Real, 1749-1788. La publicación de obra total presentada en 36 volúmenes (con 8 volúmenes adicionales publicados a su muerte, por Lacepede) duró de 1749 a 1788.

“Este muestrario humano, que debe considerarse como una realidad indiscutible, en cuanto a la configuración general de la sociedad de castas que se evidencia y recorre con toda claridad durante el siglo XVIII, y no como una ley de clasificación inmutable.”⁴²³

Sin embargo, sí que nos brinda la posibilidad de seguir, mediante las pinturas, las mezclas de caracteres genéticos predominantes en estos sujetos. En la obra reciente *Genética médica*⁴²⁴ se define la Genética como “la ciencia que se ocupa del estudio de la variación de la herencia de todos los organismos vivos”. Esto nos lleva a reflexionar hasta dónde se puede establecer una división entre la simple representación de lo que nos rodea y la reflexión que se establece con obras como los Cuadros de Castas. Para el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* la voz *Ciencia* tiene como primera acepción “Conjunto de conocimientos obtenidos mediante la observación y el razonamiento, sistemáticamente estructurados y de los que se deducen principios y leyes generales”. Los Cuadros de Castas se pueden incluir perfectamente en esta definición puesto que estructuran la sociedad americana en base a la observación de los cruces realizados entre sus miembros, clasificándolos en base a sus resultados.

La genética, como ciencia, no aparece hasta el siglo XIX y los estudios de Darwin y Mendel se desarrollan a mitad de dicho siglo. Las investigaciones realizadas por el primero para *El origen de las especies* establecerían las bases de la selección natural mediante la observación de un gran número de seres vivos y de sus procesos de cambio. Mendel, por su parte se dedicaría a cruzar líneas puras de guisantes con características definidas para ver qué características eran recesivas o dominantes, plasmando sus conclusiones en lo que se conoce como las *Leyes de Mendel*. Sin embargo la ciencia del siglo XVIII no había llegado aun a estas conclusiones y se encontraba a medio camino entre los conocimientos que se habían venido arrastrando desde la civilización griega a la renovada medicina del Renacimiento y de los primeros estudios naturalistas ilustrados.

“Durante la civilización griega surgieron fundamentalmente 3 ideas referentes a las leyes de la reproducción y herencia cuya influencia se extendió hasta el siglo XIX: la de la pangénesis, la de la epigénesis, y la del preformacionismo. La pangénesis postulaba que el semen se formaba como suma de pequeñas partículas procedentes de todas las partes del cuerpo que, circulando por la sangre, llegaban hasta el testículo. Estas partículas, representativas de los rasgos de cualquier parte del cuerpo, se transmitían durante el acto sexual a la descendencia. La epigénesis establecía que los órganos del adulto no existían en principio, sino que se forman durante el desarrollo. Esta idea era contraria a la del preformacionismo, que establecía la existencia de un homúnculo dentro del espermatozoide, que contenía todos los órganos ya formados.”⁴²⁵

⁴²³ GARCÍA SÁIZ, M^a Concepción. “La imagen del mestizaje”. *El Mestizaje Americano*. Madrid: Museo de América, 1985. p. 47.

⁴²⁴ BALLESTA, Francisca; OLIVA, Rafael et. alt. *Genética médica*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2004.

⁴²⁵ BALLESTA, Francisca; OLIVA, Rafael (2004), p. 17.

La idea de la evolución de las especies y la mezcla de razas estaba aún en sus comienzos, en la segunda mitad del siglo XVIII. Linneo aseguraba: “Existen tantas especies como formas diferentes hizo el Creador al principio de los tiempos”,⁴²⁶ pero a finales de siglo Jean-Baptiste Lamarck sentaba la base a la idea de evolución natural, aunque no sería tenido en cuenta hasta que Darwin escribiese su *Origen de las Especies* (1859). Sin embargo fueron los estudios sobre genética del religioso y naturalista checo Grégor Méndel (“Experimentos sobre hibridación de plantas”, 1866) los que más se acercaron a abordar lo representado en los *Cuadros de Castas*. La evolución mencionada en ellos se limita siempre al nivel de las ‘especies’, puesto que son las que establecen el último rango en la clasificación linneana. Para la Real Academia de la Lengua, *casta* significa “ascendencia o linaje” en su primera acepción, y en la cuarta “especie o calidad de algo”; y *raza*, “casta o calidad del origen o linaje”, así como “Cada uno de los grupos en que se subdividen algunas especies biológicas y cuyos caracteres diferenciales se perpetúan por herencia.” Los cuadros hacen efectivamente referencia a la evolución resultante de los cruces de estas razas humanas, y para ello se propone por sus autores una clasificación consecuente de los mismos.

La mezcla establecida entre las diversas razas hace que los nombres varíen, aunque también hay diferencia para cada mezcla en función de la localización particular de los diversos cuadros. Las pinturas se dividen entre la producción del Virreinato de Nueva España (la mayor parte) y la del Virreinato del Perú. Este conjunto mayoritario, configurado principalmente por cuadros de castas mejicanas y que contiene el mayor número de obras y de artistas involucrados (de los cuales destaca el grupo del Museo de América), supusieron el establecimiento de una tipología particular de pintura que se ocupaba de la clasificación de las razas existentes en los diversos Virreinos. Esta ordenación taxonómica, muy en línea con el pensamiento Ilustrado de dotar a cada ser de una clasificación de un nombre y figura, establece a su vez un ordenamiento de las obras.

4.4.1 LOS CUADROS DE CASTAS.

Puesto que sobre los cuadros de castas existen diversas investigaciones (en las que se desarrolla en conjunto un estudio de la totalidad de tipos humanos que en ellos se representan, prestando alguna atención a elementos específicos de los mismos), vale la pena esclarecer que el siguiente análisis está enfocado principalmente a la relación que éstos habrían de tener con la clasificación científica de los pueblos y elementos naturales que en ellos vienen representados, siendo consciente de que esto no significa ocuparse plenamente de la obra en su conjunto. De todos estos trabajos relativos al virreinato de Nueva España, se pueden destacar dos: la obra de M^a Concepción García Sáiz (1989), *Las Castas Mexicanas. Un género pictórico americano*⁴²⁷, en donde se recogió y analizó desde la historia del arte un amplio corpus (casi total) de estas obras,

⁴²⁶ GOMIS, Alberto. *La biología en el siglo XIX*. Madrid: Historia de la Ciencia y de la Técnica, Akal, 1991. Volumen 43.

⁴²⁷ GARCÍA SÁIZ, M^a Concepción (1985)

y la más reciente *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-century Mexico* de Ilona Katzew (2004), que recoge una visión crítica y multidisciplinar de estos cuadros⁴²⁸. Uno de los principales focos sobre los que se debe poner atención en las obras es la identificación de sus diversos elementos (nomenclatura, tipo físico y elementos naturales adjuntos). Algo tan característico como el dotar a los componentes que en ellos aparecen de nombre y filiación es, precisamente, lo que aporta a estas obras su buscado carácter científico.

“Es cierto que los borbones tenían un afán taxonómico que sin duda los llevó a promover este tipo de pinturas que reflejan al detalle la diversidad étnica de sus colonias. Pero no hay que subestimar el hecho de que la difusión de estos lienzos también implicaba una aceptación de parte de la Corona del complejo mestizaje ocurrido en la América española.”⁴²⁹

Si bien, en algunas de las pinturas, esta clasificación se le otorga únicamente a los seres humanos, en otras se establece un elenco de la flora que acompaña a cada una de las parejas, pero este patrón no se repite en todas las obras. En aquellas que tienen presencia de flores y frutas se muestra interés particular por las especies americanas que aparecen reseñadas en estos cuadros, pero algunos pintores se limitan a hacer una representación de la flora, mientras que otros las representan con su nombre escrito y hay series que, como ya veremos, establecen además una explicación sobre el producto representado.

Es también importante reseñar que el término *casta*, que utilizamos en la actualidad para definir a estas obras, seguramente no era el utilizado en el momento de la producción de las obras. La documentación existente concerniente a los diversos grupos sociales americanos⁴³⁰, les denomina “clase” o “calidad”,⁴³¹ por lo que la utilización de esta terminología de cara a las pinturas es improbable.⁴³² Esto, sin embargo, no significa que la palabra estuviese completamente descartada para la terminología de la época y que, por ello, no estuviese en uso. Francisco Antonio Lorenzana, en su introducción a la *Historia de la Nueva España*, explica la diferencia existente entre la variedad de razas entre España y América.

“Dos mundos ha puesto Dios en las Manos de Nuestro Católico Monarca, y el Nuevo no se parece á el Viejo, ni en el Clima, ni en las costumbres, ni en los naturales; tiene otro Cuerpo de

⁴²⁸ KATZEW, Ilona (2004)

⁴²⁹ O'PHELLAN, Scarlett. “La construcción del miedo a la plebe en el siglo XVIII a través de las rebeliones sociales”. En: ROSAS LAURO, Claudia. *El miedo en el Perú: siglos XVI al XX*,. Lima: Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005, p. 124.

⁴³⁰ El Virrey Amat, quien se vale de la palabra *Casta* para hablar de los diversos grupos, define estas mezclas entre habitantes de su virreinato como “raras producciones”. “Carta de envío de colección de pinturas de castas, Virrey Amat del Perú, 1770”, citada por KATZEW, Ilona (2004).

⁴³¹ “Calidades que de la mezcla de Españoles, Negros, é Yndias, prodecen en la America; y són como se siguen por los numeros”. Escrito en la pintura de José Joaquín Magón, *De español e yndia, nace mestiza*. aprox. 1770. en el Museo Nacional de Antropología, España.

⁴³² CARRERA, Magali M. *Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings*. Austin: University of Texas Press, 2003, p. 48.

Leyes, otro Consejo para gobernarle, mas siempre con el fin de asemejarlos: en la España Vieja solo se reconoce una casta de Hombres, en la Nueva muchas y diferentes.”⁴³³

La producción de los cuadros de castas se inició con anterioridad a la mitad del siglo XVIII. Se sabe de, al menos, cuatro envíos de pinturas en los que aparecían reflejadas las mezclas raciales novohispanas, siendo uno el realizado por el Virrey Fernando de Alencastre Noroña y Silva (1711-1716), duque de Linares.⁴³⁴ Sin embargo su mayor proliferación se desarrolló ya en la segunda mitad de siglo. Precisamente en este momento resulta curiosa su evolución, cuando algunas de las clasificaciones que aparecen en los cuadros estaban dejando de utilizarse a nivel social.

“by the mid-eighteenth century, the discrete categories of the casta hierarchy were disappearing demographically. For example, by the 1770s, people of the classification “negro” were not even identified in legal records, yet Black Africans continued to appear in casta paintings into the late 1790s.”⁴³⁵

La búsqueda de la clasificación llevó a este anacronismo, ya que a nivel social estaban desapareciendo determinados términos. Con el fin de establecer de una forma científica las diversas mezclas se recuperaban términos que estaban cayendo en desuso a nivel legal. Estas pinturas tenían un claro enfoque hacia una sociedad ilustrada que pudiese leer lo que en ellas estaba escrito. Sin embargo, la apreciación de lo que en las obras aparecía reflejado tendría puntos de vista completamente diversos, en función de si la obra era observada por un habitante de España o de los virreinos. Según Magali M. Carrera, la visión de un español hacia estas obras habría sido la de un observador de una flora y fauna exóticas, mientras que un novohispano lo habría interpretado como algo familiar a su persona.⁴³⁶ La historiadora Teresa Castelló Yturbide vincula los cuadros de castas a los párrocos, quienes utilizarían estas obras como apoyo visual para establecer una clasificación racial entre los bautizados, casados o enterrados. La separación y aclaración de los parentescos influía enormemente a la hora de establecer bajo qué tipo de legislación habrían de ser juzgadas las diferentes castas, ya que algunas conservaban su limpieza, mientras que las que se mezclaban con negros o sus descendientes eran susceptibles de “perturbar la paz de los pueblos”, según el cardenal Lorenzana.⁴³⁷ Ilona Katzew descarta esta posibilidad parroquial, debido a que no se han encontrado este tipo de pinturas en ninguna iglesia mexicana,⁴³⁸ y, junto al hecho de que no haya

⁴³³ LORENZANA, Francisco Antonio. *Historia de la Nueva España escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés*. Méjico: Imprenta de Hogal, 1770.

⁴³⁴ CARRERA, Magali M. (2003), p. 49.

⁴³⁵ CARRERA, Magali M. (2003), p. 53.

⁴³⁶ CARRERA, Magali M. (2003), p. 50.

⁴³⁷ ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel. “Las pinturas de castas, imágenes de una sociedad variopinta”. En: GARCÍA, María Luisa. *México en el mundo de las colecciones de arte*. Méjico D. F: UCOL, 1994, p. 82.

⁴³⁸ KATZEW, Ilona (2004), p. 6.

aparecido ninguna en una sacristía parroquial, Elena Isabel Estrada hace difícil –pero no imposible– que pudiesen haber tenido tal finalidad, aunque considera que la gran cantidad de complementos secundarios (estudios de flora y fauna, indumentaria, actividades, etc.) cargaron a estas obras de mayor significado.⁴³⁹

Por otro lado, mientras que el antropólogo Isidoro Moreno Navarro destaca la función taxonómica de los cuadros y su vinculación con la España ilustrada bajo la dirección del tratado de Linneo (*Sistema naturae*, 1735) como principal fuente de su influencia, Katzew deshecha la referencia única de esta obra, basándose en que los primeros cuadros de castas anteceden en dos décadas a la publicación del botánico sueco.⁴⁴⁰ No debemos olvidar que durante los siglos XVI y XVII la recolección de imágenes con un fin protocientífico, y en muchas ocasiones destinadas a formar parte de las cámaras de las maravillas, había venido siendo algo habitual en las grandes cortes europeas. Son, al fin y al cabo, España y Europa los principales destinatarios de este tipo de obras, con la intención de mostrar a la metrópolis la variedad de razas existentes en el territorio de ultramar.

Estas tipos de mezclas a partir de razas iniciales⁴⁴¹, no solamente se habían venido representando de forma pictórica sino que se había hablado de ellos largamente desde la conquista de América, y se había contrapuesto las cualidades y defectos que unos tenían sobre los otros. La medicina galénica, de la que se habla en otras partes de esta obra, tuvo en América una gran influencia, lo que llevó al estudio de los humores de los habitantes en base a ella, y a las influencias que podían tener en ellos los factores externos a las diferentes razas. Carlos López Beltrán habla de la percepción que se tenía de los indios por parte de los españoles en la América colonial, basándose en esta teoría humoral, y de cómo los cambios podían afectar a ambas poblaciones, tanto a indios como a españoles que llegasen al continente americano.

“La percepción del indio como melancólico persistió a lo largo del siglo XVIII y todavía Humboldt la retomó en su caracterización. Lo que parece estar en juego es, por un lado, la caracterología básica de los indígenas americanos (la evaluación de la ciencia y de sus capacidades intelectuales y morales) y, por el otro, la flexibilidad de éstas frente a influencias moldeadoras internas (como el mestizaje) o externas (como la educación, la alimentación y el clima). Las pragmáticas porosidades y “fluideces” de la teoría humoral impiden que éstos y otros similares debates sean conducidos a puntos de no retorno o de ruptura radical. Como Cañizares señala, el debate análogo en torno al cuerpo y las proclividades temperamentales de los españoles trasterrados resulta mucho más agudo, y quizá más definitivo, para la evaluación europea y americana de las bondades (y maldades) de la ocupación territorial.”⁴⁴²

⁴³⁹ ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel (1994), p. 7.

⁴⁴⁰ MORENO NAVARRO, Isidoro. “Un aspecto del mestizaje americano: El problema de la terminología”. *Revista española de antropología americana*. Madrid: UCM, 1969. Número 4, p. 201-218 y KATZEW, Ilona (2004), p. 7.

⁴⁴¹ Con ello hago referencia a los tres grupos originarios de cuya mezcla comienza todo: Españoles, Indios y Negros.

⁴⁴² LÓPEZ- BELTRÁN, Carlos. “Sangre y temperamento: pureza y mestizajes en las sociedades de castas americanas”. En: GORBACH, Frida y LÓPEZ-BELTRÁN, Carlos (editores). *Saberes locales: ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2011, p.317.

Sin embargo ninguno de estos cambios señalados por los cronistas de la época parecen influir a la hora de la representación de los cuadros de castas, en donde se mantiene en todo momento la utilización de especímenes estándar que no parecen verse afectados por el medio que les rodea.⁴⁴³ Es precisamente esta estandarización la que mayor vinculación puede tener con el componente ilustrado de estos cuadros. La creación de “modelos” puros genéticamente⁴⁴⁴ facilitaría la plasmación de los resultados obtenidos, al mezclar las diversas castas.

“Ni indios ni negros constituían originariamente una única etnia, sino un gran número de ellas, aunque a los ojos de los españoles pudieran parecer grupos homogéneos. Y tampoco éstos lo eran, racial, cultural, ni socialmente.”⁴⁴⁵

Por este mismo motivo la representación de los españoles utilizados en los cuadros no suelen pertenecer a clases bajas sino que siempre se trata de individuos con una buena posición social. Esta misma separación, pero en el ámbito literario, era la que trataron de remarcar los criollos para establecer el límite social con los indios, valiéndose del pensamiento fisiológico hipocrático-galénico.

“Los indios, si eran flemáticos era porque eran pasivos, necios, haraganes, aunque tranquilos y confiables. La calidad melancólica los hacía en cambio sensibles, analíticos, huraños, tristes. Los españoles eran coléricos ya desde Avicenna por ser activos, confiados, voluntariosos, irascibles, agresivos, desconsiderados; el complemento sanguíneo los hacía amigables, exuberantes, vivaces, ingeniosos, inquietos.

El tercer cuerpo que hay necesariamente que incorporar al desconcierto americano es el del negro. Éste es, por muchas razones, un cuerpo mucho más polémico.[...] De hecho, no se insiste en la blancura del europeo sino hasta que se establece la dualidad en cuestión. Esta polaridad radical explicaría, quizá, algunas de las diferencias que encontramos en los regímenes de blanqueamiento de la Nueva España, y el estigma tan brutal sobre la ascendencia negra.”⁴⁴⁶

Estas figuras representativas de cada casta tuvieron una aplicación similar tanto en el caso de los cuadros mejicanos como en el de los peruanos. Sin embargo, la pertenencia al desarrollo científico vinculado a la Ilustración española de los cuadros de castas peruanos, al menos de esos enviados por el Virrey Amat a España, cuenta –al margen de lo que la intencionalidad de las propias obras busca demostrar– con el apoyo de una carta enviada por el propio virrey en mayo de 1770, sacada a la luz por Pilar Romero con motivo del catálogo *Frutas y Castas Ilustradas*:

⁴⁴³ ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel (1994), p. 79-114.

⁴⁴⁴ El concepto genético sería aplicable a día de hoy, pero en el momento esta pureza genética sería establecida por la mezcla de castas y la limpieza de sangre, en el caso de los españoles.

⁴⁴⁵ MORENO NAVARRO, Isidoro (1969), p. 203.

⁴⁴⁶ LÓPEZ- BELTRÁN, Carlos (2011), p. 323

“Deseando con mi mayor anhelo contribuir a la formación del Gabinete de Historia Natural en que se halla empeñado nuestro Serenísimo Príncipe de Asturias he creído que no conduce poco a su ilustración, por ser uno de los ramos principales de raras producciones que ofrecen estos dominios, la notable mutación de aspecto, figura, y color, que resulta en las sucesivas generaciones de la mezcla de Indios y Negro, a que suelen acompañar proporcionalmente las inclinaciones y propiedades.⁴⁴⁷”

El virrey busca con estas obras complacer la solicitud realizada por Carlos III, con intención de ponerse al mismo nivel científico que las demás cortes europeas. Esta necesidad de recopilar elementos científicos no solamente se limitó a los territorios fuera de la península Ibérica, sino que también se recopilarían representaciones naturales de España, con la intención de enriquecer el Gabinete. Un claro ejemplo de esto serían los bodegones realizados por Luis Meléndez, de los cuales se habla en esta obra. No se puede aplicar la misma idea a los cuadros de castas mejicanos, no solamente por pertenecer a otra región y carecer de documentación que los vincule estrictamente al interés científico, sino por haber sido los primeros en desarrollarse. La intención original de estas obras ha sido ampliamente discutida entre los diferentes estudiosos de los cuadros de castas y de la pintura americana colonial.

Sin embargo, esto no excluye a estas obras de contener información científica de primer orden, con respecto a estudio de la evolución y desarrollo de las razas americanas. La relación nominalmente heterogénea de las castas representadas en las diferentes obras saca a relucir cómo, en algunos casos, los nombres de las mezclas de razas no quedaban exactamente claros. Esto sucede principalmente en aquellos casos en los que los cruces genéticos son mayores. Algunos nombres como “albarasado/ albarazado”, “sambaigo/ zambaigo” o “tente en el aire / tentenelaire” llegan a ser fruto de uniones varias, no siempre de las mismas razas. Esto se debía a que dichas denominaciones se asociaban a aquellos que, tras varias mezclas, dejaban de pertenecer a una clasificación establecida y habían perdido la identidad. Si lo comparamos con las definiciones que el Diccionario de la Real Academia aporta en la actualidad, es curioso observar cómo los diferentes grupos son el resultado de unos u otros genes en función a su localización. La Real Academia de la Lengua reconoce muchos de estos nombres, pero no en todas sus acepciones, o señala las diferencias existentes en función de la región a que pertenecen.

La recopilación de elementos de flora y fauna supusieron uno de los principales puntos de interés en lo correspondiente a los territorios de Ultramar. Si bien es más o menos generalizado el tratamiento hacia los seres humanos en los cuadros de castas, nada tiene que ver el que se le da a la flora, en las diversas series. La relación que establecen con ésta no está vinculada a la procedencia de unos cuadros u otros. Además, encontramos que en las mismas series no siempre se presta igual atención a unos u otros elementos. En las que se conservan en Madrid, podemos observar cómo en algunas de las obras establecen un inventario nominal de los

⁴⁴⁷ Carta del Virrey Amat y Junyent, Lima 13 de Mayo de 1770. Citada en ROMERO DE TEJADA, Pilar (2003), p.17.

especímenes que aparecen en ellas, mientras que otras –incluso del mismo pintor, serie y con distribución similar– no se hace referencia a lo allí reflejado.

4.4.2 INDIOS AMERICANOS.

Al margen de los cuadros de castas, en donde se destacan los cruces entre las diferentes razas, también se realizaron obras en las que no importaba tanto la mezcla en sí como la raza representada en la obra. Muchas de estas obras estaban influidas o directamente basadas en dibujos realizados por expedicionarios. Dentro de este grupo de obras en Madrid, destacan las del Museo Naval y el Museo de América. En ellas se reflejan dos principales grupos de seres humanos: los “no civilizados” y los “civilizados”. El interés de los primeros despertaba la parte más científica de la antropología del momento, suscitando preguntas sobre sus modos de vida, que los expedicionarios recogían hasta donde las sociedades y el tiempo transcurrido con ellas les permitían. Podría decirse que estas sociedades fueron consideradas, desde el punto de vista de los integrantes de las expediciones, como una parte más de la fauna local a estudiar, como su clase o especie superior. Estos dibujos ayudarían a la difusión informativa de las razas del Nuevo Mundo fuera de sus fronteras, llegándose a difundir incluso con más intensidad en Europa que entre los Virreinos americanos, hecho que llevaba al desconocimiento *in situ* de su propia realidad social e intercultural por parte de las diversas regiones⁴⁴⁸.

Entre las obras del Museo Naval nos encontramos con cuatro obras posiblemente realizadas por uno de estos mismos expedicionarios. Se trata de los retratos de los indios *Huiliches* y *Patagones* (que seguramente fueron realizados por José del Pozo, integrante de la Expedición Malaspina y que posiblemente realizaría las obras al llegar a España). La escasa certeza, con respecto a la autoría de las obras, reside en que no están firmadas y, sin embargo, el Museo Naval las tiene clasificadas como obra del expedicionario mientras que Carmen Sotos indica que fueron realizadas con posterioridad por algún pintor español, basándose en los propios dibujos de Del Pozo⁴⁴⁹. La propia autora aclara, en notas al pie, la discrepancia existente con respecto a la autoría de estas pinturas entre diversos autores que las han estudiado, pero señala que seguramente se ejecutarían unos años más tarde.

La realización de estas pinturas, bien sea por José del Pozo o por otros pintores siguiendo los dibujos de éste, ayuda a demostrar el interés que los indígenas americanos suscitaban en la Península. Lejos del tipo ideal de salvajes compartido por el público, unificados todos con unos caracteres y atributos similares, las expediciones científicas aportaron una detallada descripción de los diferentes habitantes de las diversas regiones americanas que

⁴⁴⁸ PÉREZ SALAS, M^a Esther. *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. Méjico: UNAM, 2005, p. 107-108.

⁴⁴⁹ La obra de Carmen Sotos Serrano se puede considerar uno de los manuales de referencia para el estudio de los pintores que intervinieron en la Expedición Malaspina. SOTOS SERRANO, Carmen. *Los Pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina*. Madrid: Real Academia de la Historia, Rascar S.A, 1982. Tomo I, p. 70-71.

despertaba curiosidad en el Viejo continente. Esta clasificación ideal previa sería descrita por Malaspina de la siguiente manera.

“[...] dos especies de habitantes, que se hallan en toda ella [América] y en las Filipinas al tiempo de la conquista; esto es, unos hombres embrutecidos, errantes en corto número, entregados a la desnudez, al bosque y a la caza; sin principios sociales, sin leyes, sin jerarquías y sin religión; débiles en sus fuerzas, ilimitados en sus apetitos; y otros procedentes de una migración antigua, civilizados, unidos, amantes del orden y del gobierno, bastantemente provecutos en algunas artes, y sin otra inferioridad a las asociaciones europeas, más que la falta de conocer el uso de la pólvora, del hierro, del caballo y de la navegación.”⁴⁵⁰

José del Pozo viajó a América a bordo de la corbeta *Descubierta*,⁴⁵¹ una de las dos que formaban parte de la Expedición Malaspina, acompañado por Antonio Pineda, encargado de la Historia Natural, y de Felipe Bauzá, oficial director de las cartas y planos. El otro pintor, José Guío,⁴⁵² viajaba en la otra nave que componía la expedición, la *Atrevida*. Sin embargo, el primero finalizó su viaje en Lima tras discrepancias con Malaspina, quien le despediría sin miramientos, alegando su falta de trabajo e insubordinación:⁴⁵³

“(...) y fueron éstas la separación del pintor D. José del Pozo del destino al cual se había contraído, no pudiendo sujetarse ni á aquella natural subordinación que sola es el principio y cimiento del buen orden, ni á aquel tesón y asiduidad en el trabajo que exigían así el ejemplo de los demás, como la armonía de los objetos que teníamos entre manos.”⁴⁵⁴

No llegando nunca a retornar a la Península, sería allí en Lima donde se quedaría a residir, y en donde formaría una escuela de pintura que fue bien acogida por los limeños. Fallecería en la ciudad en 1821. Por su parte José Guío, tras las recomendaciones de algunos de sus compañeros de expedición y una solicitud realizada al Príncipe de la Paz, en octubre de 1796 consiguió ser nombrado dibujante y disecador de la Comisión Real de Guantánamo, que partió el 3 de diciembre de ese mismo año del puerto de La Coruña.⁴⁵⁵ Ambos pintores serían sustituidos en la expedición por Juan de Ravenet y Fernando Brambila.⁴⁵⁶ De todos los dibujantes que

⁴⁵⁰ MALASPINA, Alessandro. *Viaje político-científico alrededor del mundo por las corbetas Descubierta y Atrevida al mando de los capitanes de navío Alejandro Malaspina y José de Bustamante y Guerra, desde 1789 á 1794*. Valladolid: Editorial MAXTOR, 2012, p. 42.

⁴⁵¹ MALASPINA, Alessandro (2012), p. 50.

⁴⁵² La principal labor de Guío en la expedición era su dedicación a la ilustración de flora y fauna.

⁴⁵³ GALERA GÓMEZ, Andrés. *Ciencia a la sombra del Vesubio: ensayo sobre el conocimiento de la naturaleza*. Madrid: CSIC, 2003, p. 64.

⁴⁵⁴ MALASPINA, Alessandro (2012), p. 99.

⁴⁵⁵ SESSÉ, Martín y ESTÉVEZ, José. *Exploración botánica de las islas de Barlovento: Cuba y Puerto Rico, siglo XVIII: la obra de Martín de Sessé y José Estévez*. Madrid: CSIC, 2000, p. 42-43.

⁴⁵⁶ Carmen Sotos analiza la trayectoria de cada uno de los pintores involucrados en la expedición, y sus producciones correspondientes.

pasaron por la expedición Malaspina, solamente se conocen a día de hoy, en Madrid, los óleos presentes en el Museo Naval, atribuidos a Del Pozo.

Si en algo están de acuerdo los autores que se han encargado del estudio de estas cuatro obras es en que los óleos se realizaron con intención de hacer pareja hombre-mujer y hombre-niño. Por ello, al no conocer la datación exacta de las obras y siguiendo esta agrupación en parejas y el recorrido del viaje de Malaspina, vamos a estudiar dicha obras manteniendo esta ordenación.

Las corbetas de Malaspina llegaron a Puerto Deseado (Patagonia) en noviembre de 1789, continuando su viaje en diciembre del mismo año, pero es evidente que la expedición proyectaba detenerse un tiempo para confirmar la tesis de la estatura especial de sus habitantes, sostenida por otros viajeros ilustrados previos, de Ulloa al capitán Cook:

“Sobre las costumbres de los patagones y de los indios Pecharis, tan robustos y sociables aquéllos como éstos endeble y, digámoslo así, los más infelices de la especie humana, no omitiremos tampoco todas aquellas indagaciones que las ocasiones, los encuentros y nuestro alcance nos digan. Pero como quiera que la penetración en aquellos países, particularmente de los patagones, es un objeto de mucha entidad para la historia de la propagación de la especie humana, tal vez la perspicacia de V. E. en estas materias pudiera dictarnos ó algunas confrontaciones de costumbres ó voces, ó algunos exámenes que sirviesen ó de parcial ó de completa aclaración en este punto.”⁴⁵⁷

El acercamiento a los Patagones fue desarrollado a lo largo de tres visitas, en las cuales cabe señalar que los indios no accedieron en ningún momento a subir a bordo de las corbetas de la expedición, mostrando un curioso recelo hacia los integrantes rubios de la misma, posiblemente por confundirles con ingleses, y tampoco establecieron intercambio oficial de ofrendas con los expedicionarios, sino que se limitaron a aceptar las que se les realizaban, dando a cambio alguna piel de guanaco.⁴⁵⁸ Fue en la segunda visita cuando Malaspina llevó con él a José del Pozo, para que conociese e ilustrase a los habitantes de la región. De esta visita resultarían los dibujos utilizados para los dos cuadros que el Museo Naval tiene en su colección: la india Patagona identificada como *Cátama*, y el cacique *Yunxar*, o *Jonchar*.

Posiblemente, por su relevancia dentro del orden jerárquico de los patagones y por la mayor consideración otorgada por los españoles al mismo, el retrato de mayor importancia es el del cacique Yunxar. No solamente porque sería él el elemento clave de acceso al grupo social, sino porque representaba el retrato de un personaje poderoso. Como se ha comentado ya, el contacto con los patagones se estableció en sucesivos encuentros, siendo en el segundo en el que Del Pozo acompañaría a Malaspina para dibujarles. Éste último recogería así el segundo encuentro:

⁴⁵⁷ Alessandro Malaspina, “Cartas que escribió el Capitán de fragata D. Alejandro Malaspina al Teniente General de la Armada D. Antonio Ulloa, solicitando de su sabiduría algunos consejos”. En MALASPINA, Alessandro (2012), p. 7.

⁴⁵⁸ MONTERO DE ESPINOSA, Marisa González. *La ilustración y el hombre americano: descripciones etnológicas de la Expedición Malaspina*. Madrid: Editorial CSIC, 1992, p. 64-68.

“Al medio día del 8, hizo señal el bergantín que estaban á la vista, y no tardamos en ir á su encuentro, acompañándonos el pintor D. José del Pozo. A nuestra llegada al bergantín, hallamos al Cacique con otros subalternos y tres ó cuatro mujeres con algunos niños de pecho. Dormían éstos tranquilamente á poca distancia de la camarita; los demás, así hombres como mujeres, no habían cesado de comer galleta y menestras, ya crudas ya cocidas, mezclándoles repetidas veces el uso del cigarro y el vino.[...] Rectificamos las palabras aprendidas en la primera sesión, á éstas se agregaron muchas nuevas, pudieron adquirirse ideas claras de algunas de sus costumbres y en particular de sus enlaces de parentesco y del amor hacia los padres y los hijos.”⁴⁵⁹

Es éste cacique, Yunxar, el retratado por Del Pozo en dos dibujos similares: uno de cuerpo entero y apoyado sobre un bastón y un retrato de medio cuerpo. Carmen Sotos describe ambas obras como hermanas, y ciertamente debieron realizarse en la misma jornada.

“También retrató al cacique de la tribu, Yunxar, gracias a la complacencia que mostró con los jefes de la expedición, quienes le solicitaron que se dejara retratar. Pozo le dibujó de cuerpo entero, apoyado sobre el bastón de mando, pudiendo apreciarse con claridad su indumentaria; el dibujo a lápiz y sanguina es de gran calidad. En relación con este dibujo existe un apunte a lápiz de un indio patagón, pero aquí retratado de medio cuerpo y cuyo rostro está dotado de una fuerte expresividad, que le hace hermano del dibujo ya citado.”⁴⁶⁰

Resulta significativa la elección de un retrato de medio cuerpo para la plasmación de los patagones, y más aún, existiendo el dibujo de cuerpo entero. Si bien es cierto que ayuda a resaltar el carácter antropológico destacando sus rasgos faciales, se pierde la visión global de los personajes. Sin embargo, al estar planteadas estas obras para llevar una pareja, resulta más habitual que estos retratos fuesen de medio cuerpo y no completo. El dibujo, en el que se basa el retrato, tiene unas medidas de 26cm de alto x 22,2cm de ancho, y está realizado en lápiz, mientras que el óleo es de 65cm x 54cm. Curiosamente en el lado del papel aparecen unas líneas de prueba, de sanguina, que ayudan a resaltar el carácter de boceto de esta imagen y la vinculan con el retrato de la india, de esta misma tribu, en el que sí que utilizó sanguina para su realización.

Se establecen pocos matices diferenciadores entre la pintura y el dibujo de Yunxar, hecho a lápiz. Carmen Sotos describe los dibujos como "Retrato de un indio, de medio busto, nobleza en el rostro, con el pecho descubierto y una cinta que le ciñe el pelo."⁴⁶¹. En el propio dibujo está escrito "Patagón", por lo que queda clara la voluntad de establecer una buena clasificación de los personajes retratados; sin embargo esta clasificación desaparece en la pintura. Al no tratarse de un dibujo a color, las diferencias más sensibles que se establecen con el cuadro están precisamente en este campo, y principalmente en el tono de piel del cacique: mientras que en los

⁴⁵⁹ MALASPINA, Alessandro (2012), p. 68.

⁴⁶⁰ SOTOS SERRANO, Carmen (1982), Tomo I, p. 70.

⁴⁶¹ SOTOS SERRANO, Carmen (1982), Tomo I, p. 24.

dibujos no se le sombrea apenas el tono de piel, en el cuadro sí que se le otorga un moreno cobrizo. El tono de piel se corresponde con el que tenían en la realidad, y aun a día de hoy tienen, los patagones o tehuelches.⁴⁶² Para asegurarse que éste destaca del fondo, el pintor crea una luz detrás de la cabeza para evitar la fusión entre el tono moreno del personaje y el color verde oscuro del fondo. Lo acertado del color induce a pensar en que ciertamente el pintor fuese el mismo José del Pozo, o al menos, que hubiese tenido trato con alguien que estuviese en contacto con los expedicionarios o los propios patagones, puesto que el boceto carece de color y el dibujo completo del patagón cuenta con un ligero sombreado, pero no especifica ningún tono claro.

Los atributos con los que se representa al cacique seguirían siendo los mismos un siglo más tarde, en la fotografía que se le realizó al cacique Casimiro Biguá⁴⁶³ en los años 60 del siglo XIX. Aparece representado con una piel de guanaco a la cintura y cruzada sobre el hombro izquierdo, con una cinta cruzándole la frente. La piel del guanaco no era un elemento circunstancial, sino que suponía en sí misma uno de los modos de vida de los patagones (nómada), llegando a ser su caza precisamente la causa de su movimiento migratorio hacia Chile. Hay que recordar que las fechas del año en las que llegaron los expedicionarios a Puerto Deseado corresponderían con el verano austral, por lo que esta vestimenta descubierta se correspondería con la de verano. Si se observan fotografías contemporáneas a la de Casimiro Biguá podemos ver el contraste entre la de verano y la de invierno, en donde las pieles de guanaco se utilizaban ceñidas de una forma mucho más evidente, con el fin de calentar.

Malaspina describe a los Patagones en su narración del viaje de la siguiente manera, desmontando la teoría de que éstos eran un pueblo de gigantes, como se había venido transmitiendo por algunos navegantes anteriores:

“En general, eran todos —incluso mujeres y niños— de una cuadratura agigantada. La talla era inferior a aquella proporción, pero naturalmente alta. El cacique Junchar, medido escrupulosamente por don Antonio Pineda, tenía de alto seis pies y diez pulgadas de Burgos. La anchura de hombro a hombro era de veintidós pulgadas y diez líneas. Sentados ya en cerco, y desechada por una y otra parte toda desconfianza, empezó a explayarse el deseo innato en el hombre, de querer conocer más de cerca a su semejante.”⁴⁶⁴

Estas medidas, sin embargo, no se transmiten en la pintura que nos atañe, en donde se pierde la proporción del tamaño del cacique retratado, al no existir ninguna referencia externa.

⁴⁶² Según la última Encuesta Complementaria de Pueblos Indígenas (ECPI), realizada en Argentina en el 2004-2005 como complemento al censo del 2001, la población de tehuelches registrados era de “1.637 personas, de las cuales 1.093 se reconocen pertenecientes y 544 no se reconocen, pero son descendientes”.

⁴⁶³ El célebre cacique Kasûmiro (Casimiro Bigua) en compañía de su hijo Sam Slick, 1864. Documentos Fotográficos Inventario 285896, Archivo General de la Nación, Argentina.

⁴⁶⁴ MALASPINA, Alessandro. *Viaje al Río de la Plata en el siglo XVIII: reedición de los documentos relativos al viaje de las corbetas Descubierta y Atrevida e informes de sus oficiales sobre el virreinato*. NOVO Y COLSÓN, Pedro y RATTO, Héctor (editores). Buenos Aires: La Facultad, Bernabé y cía, 1938., p.167.

Aun así, en los dibujos realizados por Del Pozo sobre los encuentros con los Patagones tampoco resulta la estatura tan evidente, colocando a expedicionarios e indígenas a la misma altura. Malaspina describe la realización de estos dibujos como algo plenamente consentido por los retratados, lo que señala la buena relación entablada entre ambos grupos.

“Pedimos al cacique se dejase retratar, y lo concedió sin repugnancia, permitiendo que nuestro pintor don José del Pozo lo situase a propósito, obedeciendo a cuanto este efecto se le prevenía; se hizo lo mismo con una joven de dieciocho años, que sobresalía entre las demás por su viveza, no mal parecer y facilidad en comprender cuanto se le explicaba, trasladando de su idioma al castellano algunas voces, de las cuales el naturalista don Antonio Pineda formó un pequeño vocabulario.”⁴⁶⁵

Seguramente esta joven de 18 años a la que Malaspina se refiere era la india retratada por José del Pozo, pero también describe a otra joven patagona, que podría ser asimismo la protagonista de este dibujo.

“Hízose esta ocasión digna de reparo una joven patagona de edad de catorce años próximamente, cuyo regular parecer, mucho agrado y singular sagacidad, había hecho que se le prefiriese a las demás para ser retratada. La piel que la cubría, por cuanto se adaptase al intento, no era capaz de dar cabida á los muchos dones que había recibido y que destinaba con mucho amor para sus padres: no quería abandonarlos; consultaba á sí misma, consultaba á los suyos, todos le aconsejaban que usase del poncho que llevaba a modo de camisa debajo de la piel del guanaco.”⁴⁶⁶

Ésta descripción de Malaspina parece, por edad, corresponderse más bien con la muchacha que Del Pozo está retratando en el dibujo en el que él mismo aparece, puesto que las facciones de ésta no se relacionan con las que tiene la muchacha de la pintura. La vestimenta de ninguno de los dos dibujos individuales de indias patagonas se corresponde con la imagen que transmite Malaspina de ellas, como portadoras de una piel de guanaco. La descripción realizada por Carmen Sotos de la obra contribuye a resaltar esto:

“Completando la serie de retratos individuales se conserva otro "Contorno de la Patagona", que representa a una mujer, de medio cuerpo, cubierta con un poncho que le deja al descubierto solamente una parte de los brazos y se lo abrocha por debajo del cuello con unas hebillas de hierro o madera, según se describe en uno de los diarios del viaje.”⁴⁶⁷

Esta representación femenina, lejos de la poca edad de la retratada, dejaba ver al espectador la forma de vestir y peinarse de las mujeres patagonas, así como el trabajo de las

⁴⁶⁵ MALASPINA, Alessandro (2012), p. 176.

⁴⁶⁶ MALASPINA, Alessandro (2012), p. 68.

⁴⁶⁷ SOTOS SERRANO, Carmen (1982), Tomo I, p. 70.

telas que vestían.⁴⁶⁸ El dibujo conservado en el Museo Naval (FIG. 15) es una representación fiel de la imagen recogida en el cuadro, vistiendo la misma indumentaria y sin la más mínima variación: éste fue claramente la inspiración para el óleo, no solamente por ser idénticos sino por el hecho de que el dibujo, realizado en sanguina, esté cuadriculado a lápiz, lo que hace suponer que se pretendía transmitirlo de esta forma al lienzo. Ésta sanguina podría establecer correspondencia con la que aparece en un lateral del dibujo de Yunchar. Según Carmen Sotos, en la parte trasera del óleo aparece un “2”, lo que confirmaría que los dibujos seguirían manteniendo una correspondencia una vez pasadas a óleo. De ser éstas las pinturas realizadas por Del Pozo, habrían de haberse llevado a cabo en los nueve meses transcurridos desde la llegada a Puerto Deseado (Noviembre 1789) y el 15 de Septiembre de 1790, fecha en la que Malaspina describe que se realizó un envío de obra al Rey, desde Lima. Así parece confirmarse, actualmente:

“También realizó Pozo los retratos de algunos de estos hombres y mujeres, que más tarde formarían parte de la remesa que se envió al rey desde el puerto del Callao el 15 de septiembre de 1790. Entre éstos hay que resaltar el que nos muestra a Pozo retratando una india patagona, de buen trazo y calidad indiscutible, aunque sólo lo conocemos por reproducción fotográfica.”⁴⁶⁹

Tanto por la fecha como por el contenido, es muy probable que el envío de los dibujos y de las pinturas, de haber sido realizadas ya, fuese realizado junto con el de Pozo retratando a una patagona. No hay que olvidar que por estas mismas fechas el pintor sería despedido por el director de la Expedición, por lo que para él surgiría la posibilidad de que pasase los dibujos a óleo con el fin de conseguir un mayor impacto en el rey, para que éste le pudiese favorecer de algún modo. El dibujo de la patagona, identificado últimamente como la india Catama,⁴⁷⁰ contaba con unas medidas de 23 cm. de alto x 19,5 cm. de ancho mientras que el óleo aumentaba su tamaño a 65 cm. de alto x 53,5 cm. de ancho.

De estos mismos retratos existen dos copias a sanguina, en la colección Horden House en Australia, aunque con las proporciones ligeramente achatadas. Llegaron a ellos a través de un álbum compuesto por dibujos españoles pertenecientes a la famosa baronesa Elisabeth Fox, Lady Holland, quien viajó por España en el primer lustro del siglo XIX como dinámica esposa del hispanista Lord Holland.⁴⁷¹

⁴⁶⁸ Malaspina, en una de sus descripciones de patagonas, habla de cómo una de ellas, bajo la piel de guanaco, lleva un poncho.

⁴⁶⁹ SOTOS SERRANO, Carmen (1982), Tomo I, p. 70.

⁴⁷⁰ MONTERO DE ESPINOSA, Marisa González (1992), p. 67.

⁴⁷¹ “The drawings were originally in an album or portfolio entitled “Spanish Drawings” which had been acquired by Elisabeth, Lady Holland, who travels extensively in Spain between 1802-1805; the Whatman paper into which they have been window-mounted for the album is watermarked 1801, confirming this approximate date of acquisition. Many of the drawings in the collection were topographical works by another Malaspina voyage artist, Fernando Brambila, and when the present drawings were offered in a large sale of Holland House drawings in 1979, they were attributed to Brambila.” *Discovery & Exploration*. Catálogo exposición. 1587-1863. Sydney: Horden House, 2011.

Por otro lado, las otras dos obras conservadas en el Museo de América relativas a indios americanos tratan de la representación de Catiguala, cacique de la tribu de los *Huiliches*⁴⁷², y un joven indio que es su hijo, según apunta Malaspina en su relato.

“(…) tuvo lugar á bordo en la mañana del 11 una visita de todos los viliches, de los cuales se ha hecho memoria: comieron abundantemente, manifestaron su constante propensión á las bebidas; hubo lugar para que el pintor D. José del Pozo retratase con mucha propiedad á Catiguala y á su hijo; pudimos finalmente, en una larga y bien ordenada conversación, enterarnos de muchas costumbres suyas.”⁴⁷³

La única existencia en Madrid de pinturas al óleo representativas de indios sudamericanos con los que entraron en contacto los exploradores de la Expedición Malaspina son estas dos obras y las dos que representan a los patagones. Éste hecho reafirma la idea de la realización por parte de Del Pozo de los retratos, para enviarlos a España, puesto que exclusivamente se conservan en este formato obras suyas. Hay que destacar que los pintores que les sucedieron en la Expedición a Guío y a él continuaron con la realización de los retratos de las diversas tribus que se iban encontrando, pero no se conoce ningún retrato al óleo de este tipo debidos a su producción.

El primer contacto entre Malaspina y los *Huiliches* se llevó a cabo en el puerto de San Carlos, en la isla de Chiloé. Aunque el territorio ocupado por este pueblo había variado desde la llegada de los españoles, y ha sufrido variaciones con posterioridad, siempre se mantuvieron emplazados en la isla de Chiloé y regiones limítrofes, tanto de la zona chilena como de la argentina.⁴⁷⁴ La llegada al puerto la realizaron el día 5 de febrero, aunque no sería hasta el día siguiente cuando visitaran al gobernador Pedro de Garoi y contactaran allí con una comisión de *Huiliches* capitaneada por Catiguala:

“Tuvieron éstos su primera audiencia en la mañana del 6; eran estos unos cuarenta y cuatro, presididos del Cacique Catiguala; dos ó tres Capitanes de amigos procedentes de Valdivia y acostumbrados á vivir entre ellos desde mucho tiempo les servían como intérpretes; y para dar una mayor solemnidad á la visita, habíase de nuestra parte reunido la Oficialidad, y por parte de ellos, se procuraba conservar en la comitiva un cierto orden; [...] Puestos nosotros en torno, los viliches, á imitación del Cacique, fueron desfilando y dándonos la mano uno á uno, acompañada esta muestra de amistad con la voz de *compá*, la cual seguramente aludía al epíteto de ‘compadre’. Empezó después una arenga bien larga el Cacique Catiguala.”⁴⁷⁵

Tal y como lo presenta Malaspina, parece dar la sensación de que la reunión se había establecido más por su llegada que por el verdadero motivo por el que se reunían. La tendencia guerrera de los pueblos de la región y sus enfrentamientos con los españoles habían

⁴⁷² Huiliches/ Huiliches/ Williches significa “gentes del sur” en mapudungun o lengua mapuche.

⁴⁷³ MALASPINA, Alessandro (1938), p. 80.

⁴⁷⁴ Repartidos entre Chile y Argentina, los Hülliches se encuentran en la actualidad en Chile desde la provincia de Valdivia hasta el sur de la isla de Chiloé.

⁴⁷⁵ MALASPINA, Alessandro (1938), p. 79.

condicionado a éstos últimos su forma de comercio, al ver interrumpidos algunos de sus pasos habituales. Para ello, el coronel Pedro de Garoi había decidido mediar con la finalidad de facilitar el paso al comercio de la zona.⁴⁷⁶

“En el último cuarto del siglo XVIII los gobernadores de Chiloé y Valdivia pretendían conseguir la amistad con los indios vecinos, sobre todo con los *huiliches*, para que continuara abierto el paso entre ambos lugares que había sido interrumpido desde la segunda sublevación general de los Araucanos. Para ello, el mandatario de la isla, el coronel Pedro Garoi, convidó a su casa a aquellos indígenas, y tuvo la deferencia de hacer extensiva la invitación a los expedicionarios.

El 6 de febrero de 1790 tuvo lugar este encuentro entre los españoles y los *huiliches*; éstos últimos habían empleado 19 días en llegar a la isla, desde Valdivia. La comisión indígena que acudió a casa del gobernador estaba compuesta por el cacique de Osorno - de nombre Catiguala- que la presidía. Llevaba consigo a su hijo de 6 o 7 años, otros dos jefes de inferior categoría, 42 indios y por último un curioso personaje: un sargento que ostentaba el título de "lenguaraz", por oficiar de intérprete con los indios. Este traductor era sumamente apreciado por los indios, hasta el punto de que llevaba 11 años viviendo con los indígenas. Teodoro Negrón, que tal era el nombre del personaje, ayudó activamente en el establecimiento de la comunicación entre Chiloé y Valdivia, y fue él también quien informó a nuestros navegantes de las costumbres huiliches.”⁴⁷⁷

La consideración que se tuvo hacia todos estos indios fue más allá de la visión establecida hacia otras tribus residentes en América. La documentación previa al viaje con la que Malaspina y sus hombres habían contado y el contacto con ellos hizo que el navegante caracterizase a los *Huiliches* y a los Patagones como cercanos a la civilización (lo que se denominaría en otras ocasiones como “naciones civilizadas”). Esto sería debido al contacto establecido entre ellas y los colonizadores.⁴⁷⁸ El italiano declara que sus costumbres ya no les hacían acreedores a la denominación más remota de salvajes,⁴⁷⁹ sino que les aproximaría más a los europeos que a la idea del “buen salvaje”.

Los dibujos, sin embargo, se realizaron en la segunda toma de contacto que tuvieron ambos grupos el día 11, en el que –como ya se ha hecho referencia en una cita anterior– José del Pozo llevó a cabo el retrato de algunos *Huiliches*. Los expedicionarios estuvieron en la isla 14 días, durante los cuales pudieron establecer contacto tanto con la población española como con la local, y no solo pudieron acceder al estudio de la flora y fauna locales sino comparar informaciones etnográficas aportadas por los indios y por los españoles.

⁴⁷⁶ SCHWARZENBERG, Jorge y MUTIZÁBAL, Arturo. *Monografía geográfica e histórica del archipiélago de Chiloé*. Chile: Archivo Científico de Chile, 1926, p. 189.

⁴⁷⁷ MONTERIO DE ESPINOSA, Marisa González (1992), p. 123.

⁴⁷⁸ NAVARRO FLORIA, Pedro. "Córdoba y Malaspina: antropología y política ilustrada en Patagonia y Tierra del Fuego". *Revista Española de Antropología Americana*. Madrid: UCM, 2003. Número 33, p. 231-251.

⁴⁷⁹ NAVARRO FLORIA, Pedro (2003), p. 240.

Los retratos de Catiguala y su hijo fueron luego los elegidos para ser pasados a lienzo, sin apenas variaciones y manteniendo la proporción de tamaño que se establece ya en los dibujos. Los óleos de estos dos personajes son aproximadamente del mismo tamaño que los de los patagones, siendo de unas medidas de 64 cm. de alto, por 53 cm. de ancho. En esta ocasión, y al contrario de lo que sucedía con los retratos de los patagones anteriormente mencionados, el hijo del cacique está representado mirando completamente al frente, directamente al espectador, mientras que su padre no establece contacto visual con quien le observa. Sin embargo, al igual que los anteriores, el retrato en tres cuartos es respetado para ambos personajes. Otra diferencia más que se establece es que, si en el caso de los dibujos de los patagones cada retrato estaba realizado en una hoja de 23 cm., en esta ocasión ambos dibujos se encuentran incluidos en la misma hoja de 23,5 cm. por 39 cm. de ancho. Asimismo, se encuentran inscritos en un recuadro realizado a tinta, y cuentan con un acabado que da a la imagen cierto aire de estampa⁴⁸⁰.

El retrato de Catiguala capta a la perfección los principales rasgos y elementos del jefe de los *Huiliches* de Osorno,⁴⁸¹ en el que se le representa con el bastón de mando y vestido correspondiente. En este caso nos encontramos con que el personaje más joven está manteniendo la mirada fijamente sobre el espectador, al contrario de lo que haría el cacique, quien entabla un diálogo visual de soslayo. Esta mirada de Catiguala representada por el pintor, en la que parece darle la sensación de estar al margen de todo lo que está sucediendo, bien podría hacer referencia a un comentario realizado por Malaspina ante un hecho presenciado por él:

“El cacique Catiguala hizo alarde en su semblante de no temer el cañón que se disparó sobre el alcázar y en sus inmediaciones: preguntando si le causaría algún temor, dijo decididamente que no, y manifestó un semblante impávido.”⁴⁸²

Si en el caso de los patagones esta forma de evitar a quien observase la obra podía tener sentido, puesto que estaba pensado para que –al hacer pareja– uno y otro mantuviesen una relación visual, en el caso de los *huiliches* la pérdida de contacto visual solo lleva al desconcierto del observador. Precisamente estos retratos de los patagones jugaron con los *huiliches* una curiosa labor de contraste para su estudio antropológico: mostrándoselos a éstos parecieron reconocerlos, indicando que eran demasiado altos para montar a caballo y afirmando –por otro lado– que se trataba de pehuenches.⁴⁸³

Del Pozo seguramente debió realizar dibujos preparatorios previos al que hoy conocemos, en donde ambos personajes estuvieran representados de forma individual o, al menos, mucho menos acabados; o tal vez retocó con posterioridad los apuntes tomados. Sin

⁴⁸⁰ Muy probablemente se tratase del dibujo preparatorio para un grabado, como bien destaca SOTOS, Carmen (1982), p. 40.

⁴⁸¹ Malaspina les llama Viliches en lugar de Huiliches y en el dibujo está escrito a lápiz “Retrato de los Viliches, Catiguala y su hijo”.

⁴⁸² MALASPINA, Alessandro (1938), p. 598.

⁴⁸³ MONTERO DE ESPINOSA, Marisa González (1992), p.125.

embargo, no se conserva documentación de éstos entre los papeles de la Expedición Malaspina, ni explicación relativa a ellos en el relato del explorador cuando hace referencia a que Del Pozo les retrató “con mucha propiedad”.⁴⁸⁴

La vestimenta de ambos personajes es muy similar. En el caso del cacique destaca, al margen de su actitud, un gran collar dorado con piezas piramidales, y el bastón de mando en su mano izquierda. Por el contrario, su hijo lleva también un collar de piezas doradas de menor tamaño y forma ovalada, y un poncho mucho más abierto que el de su padre. El bastón de mando de Catiguala nos indica, no solamente su condición de cacique sino el tipo de su carácter y la extensión que gobernaba.

“El sargento Teodoro Negrón, de la plaza de Valdivia, que, como ya vimos, medió de intérprete entre huilliches y españoles, informó a éstos sobre el sistema de gobierno de los indígenas: el poder residía en dos tipos de Caciques, unos llevaban bastón de mando y otros no. Los primeros gobernaban sólo sobre la población que habitaban, mientras que los segundos tenían poder sobre toda la provincia; [...] Tanto en el caso del jefe principal como en el de los secundarios, el cargo era hereditario, pero recaía antes en los hermanos- suponiendo que todavía tuvieran edad para aconsejar y dirigir las tropas- que en los hijos.”⁴⁸⁵

La capacidad de asimilación y la interrelación entre tribus llevada a cabo por los integrantes de la expedición facilitó el desarrollo de la multidisciplinariedad que ésta buscaba. Asimismo el intercambio de informaciones con los habitantes locales, tanto a nivel directo como mediante la posibilidad de contrastar informaciones aportadas por diferentes grupos, permitió un conocimiento más científico a los expedicionarios que en ocasiones anteriores. El poder contrastar su visión personal con aquello que se les contaba y poder a su vez establecer vínculos entre ellas, no solo enriquecía los conocimientos sino que ayudaba a crear un criterio de fiabilidad de los mismos. Precisamente esta relación establecida aporta un plus de carácter científico a la expedición, más allá de los temas estudiados por ella.

Por su parte, el Museo de América conserva, además de los cuadros de castas ya comentados, los seis cuadros de mestizaje de Vicente Albán sobre los tipos humanos de Ecuador. En ellos, al igual que sucede con los cuadros de los indios del Museo Naval, la intención no está tanto en el cruce genético entre las diferentes castas, sino en cada individuo en sí mismo y el medio natural que le rodea. Es por ello que estas obras están a camino entre un estudio antropológico y otro botánico. Precisamente este interés por el individuo y su entorno sería el que motivaría que estos cuadros pasasen en su origen a formar parte del Gabinete de Historia Natural que –por otra parte– limitaba enormemente la colección de objetos coloniales americanos. Hay que tener en cuenta que la mayoría de estos objetos eran contemporáneos a los creadores del Gabinete por lo que exclusivamente el interés levantado por algunas de estas obras en particular motivaría a sus creadores a que pasasen a formar parte de la misma. Es precisamente esto lo

⁴⁸⁴ MALASPINA, Alessandro (1938), p. 80.

⁴⁸⁵ MONTERO DE ESPINOSA, Marisa González (1992), p.127.

que sucedió con los cuadros de castas mejicanos y lo que sucedió con estas seis obras de Albán⁴⁸⁶.

La pertenencia de estas obras al Gabinete de Historia Natural no se limitó únicamente a la representación de los seis tipos de habitantes, sino que estuvo enormemente impulsado por la extensa representación de flora que acompaña a los personajes. Y no se trata únicamente de la representación en sí, sino de las cartelas aclaratorias que, en cada obra, especifican qué son los especímenes allí representados. Posiblemente la representación de estas especies y sus especificaciones fueran introducidas en la obra con la finalidad de satisfacer los deseos de José Celestino Mutis, quien estaba realizando su obra *Flora de Bogotá*, y buscaba en Quito pintores que quisieran formar parte de su gabinete de trabajo:⁴⁸⁷

“En todos mis oficios relativos a la Expedición Botánica y formación de mi flora, he manifestado mis suspiros por la parte no menos esencial de la Pintura. Para mi completa satisfacion se dignò S. M. no solamente aprobar los mas pronto recursos de hacer venir oficiales de la Provincia de Quito, sino tambien remitir los dos elegidos de la Real Academia de San Fernando.”⁴⁸⁸

Como se puede observar, el interés que Mutis tenía en la botánica le llevaba a poner en gran valor su representación mediante la utilización de buenos pintores que pudiesen representar con exactitud las plantas que recogían y catalogaban. La escuela de Mutis abogaba por la utilización de pigmentos naturales para la plasmación de las plantas locales de Nueva Granada. En este ámbito seguramente se realizaron estas obras. Así mismo asegura José M^a Vargas, en su obra *Maestros del arte ecuatoriano*, que la representación de los indios por parte de Albán está estrechamente relacionada a la posibilidad que así se le brindaba de poder representar su propia flora ecuatoriana.⁴⁸⁹ La vinculación de éstos con el conocimiento de especies locales y su utilización de una manera tradicional aportaría una sabiduría a la que, en parte, aun eran ajenos los españoles, negros y sus castas.

Los seis cuadros en óleo sobre lienzo (80 cm. de alto x 109 cm. de ancho) realizados por Albán, fueron llevados a cabo en 1783. Según M^a Ángeles Calatayud,⁴⁹⁰ teniendo en cuenta su descripción y datación, es muy posible que sean los que aparecen citados como "cuadros con frutas y tipos de América" en las colecciones del Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales. Aunque en la actualidad los cuadros se encuentren en el Museo de América, tras la llegada a España de la serie de pinturas esta comenzó pasando por el Museo de Ciencias Naturales, yendo luego a la sección etnográfica del Museo Arqueológico Nacional y finalmente se emplazó en el Museo de América. En 1881 los seis cuadros formaron parte de la Exposición

⁴⁸⁶ CABELLO, Paz. “El Museo de América”. *Anales del Museo de América*, 1, Madrid 1993, p. 11-21.

⁴⁸⁷ VARGAS, José M^a. *Historia de la cultura Ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965, p. 451-452.

⁴⁸⁸ GREDILLA, Apolinar Federico. Biografía de José Celestino Mutis: con la relación de su viaje y estudios practicados en el Nuevo Reino de Granada. Valladolid: Editorial MAXTOR, 2009, p. 209.

⁴⁸⁹ VARGAS, José M^a. *Los maestros del arte ecuatoriano*. Quito: Imprenta Municipal, 1955, p.133.

⁴⁹⁰ CALATAYUD ARINERO, M^a Ángeles. *Catalogo de documentos del Real Gabinete de historia natural (1752 - 1786). Láminas*. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, Archivo, CSIC, 1987, p.18.

Americanista, organizada aneja al Primer Congreso Internacional de Americanistas celebrado en Madrid (IV internacional), dentro de la sección de antropología. En su Catálogo se especifica que los cuadros fueron pintados en América y aparecen clasificados con los números 122-127.⁴⁹¹

Las siete obras consisten en las representaciones de un *Indio principal de Quito*, una *India con traje de gala*, una *Señora principal con su negra esclava*, una *Yapanga de Quito* y dos indios Yumbo, uno *de las inmediaciones de Quito* y el otro de *Naymas*. En los casos del indio principal de Quito y de la India con traje de gala aprovecha sus representaciones como civilizados, para contraponerlos a los indios en el campo, a los que coloca en segundo plano ataviados con su ropa habitual. A diferencia de lo que sucedía en los cuadros de castas, aquí sí que adquieren cierta relevancia los personajes representados, al no ser tratados únicamente en base a su genética, sino que se incluye el valor de su posición social y su proveniencia.

La doble influencia pictórica a la que estaba sometido Albán queda reflejada en la perfección en estas obras. Por un lado se plasman de forma minuciosa las figuras humanas y sus atributos, dándoles importancia a todos ellos, y por otro lado se establece como segundo punto de interés en el cuadro la representación de los frutos de la región. Junto con el traje de la *Señora principal*, el de la *India con traje de gala* nos muestra un vestido cuidado con decoración de puntillas y bordados. Igualmente se centra el pintor en las joyas que lleva, destacando sobre el negro la aguja de plata que le cierra el mantón. Esta misma riqueza vistiendo es la que se plasma en el cuadro del Indio principal, al que atavía con una capa con el interior con dibujos florales geométricos y un sombrero. Al contrario que la india, él va calzado: lo que supone un rango aun mayor dentro del panorama del momento. Para contrastar con estos dos personajes, en el fondo de los respectivos cuadros aparecen representados otras versiones más comunes de los mismos. La India de campo apenas se consigue diferenciar bien, pero sí que se puede observar que su vestimenta consiste en un sencillo vestido de color tostado, con un fajín rojo bajo el pecho, parece ir descalza y va acompañada de lo que podría ser un perro. Para el indio de campo el pintor le representa con un paño a la cintura que sube por un hombro, dejando la mayor parte del torso al descubierto. Esta vestimenta se acerca más a la utilizada para la representación del *Yndio Yumbo de Naymas* (Maynas) con su carga, al que pinta llevando únicamente un paño marrón a la cintura, descalzo y con pinturas en la cara, reflejando su distanciamiento de las naciones civilizadas. Para crear un contraste con este pinta al *Yndio Yumbo de las inmediaciones de Quito*, al que atavía con "su traje de Plumas y Cormillos de Animales de Caza de que usa cuando están de Gala". El rico colorido y lo exótico de su vestimenta lleva a crear un contraste aun mayor entre ambos tipo de indios Yumbo. Además del faldón y brazaletes de plumas y los colmillos que constituyen el collar, lleva en los muslos dos bandas de donde cuelgan diversas caracolas y conchas, algo que destaca por encontrarse Quito a más de 200 km del mar y especificar el pintor que se trata de un indio de las afueras de la ciudad. Al igual que sucedía con el de Maynas, lleva

⁴⁹¹ Lista de los objetos que comprende la Exposición Americanista. Imprenta de M. Romero, Madrid 1881. En esta misma lista también se menciona la presencia de cuadros de castas "1108: Colección de 20 cuadros que representan individuos y familias de raza pura española: criolla é india, y resultante de la mezcla y cruzamiento de estas y de la negra. Llevan rótulos expresivos de las razas y tipos que representan."

la cara pintada. La denominación “yumbo” resulta demasiado amplia y no especifica con claridad su proveniencia a un poblado específico, lo que debió llevar a su uso coloquial para referirse a un tipo de indio.

“El complejo de ruinas precolombinas existente en Tulipe cerca del actual pueblo de Gualea, se halla ubicado en la parte septentrional de lo que se denominaba, durante la hegemonía de España, ‘el país de los yumbos’. A pesar de su cercanía a Quito, este territorio nunca recibió una definición exacta en términos geográficos; más bien, en el habla popular esta frase se refería a aquella zona montañosa occidental que quedó fuera del control quiteño (al cual perteneció administrativamente), y también al margen del influjo de Guayaquil, de Ibarra y de las villas de la sierra central. Por el mismo hecho de definirse en términos negativos, sus dimensiones según las veían los hispanohablantes variaban de acuerdo a las fluctuaciones en la importancia relativa de los varios polos de colonización que la rodeaban. [...] hay que admitir una excepción: aún no se sabe si la extensión del término yumbo para abarcar ciertas poblaciones de la cuenca Amazónica, fenómeno perteneciente a los siglos XVII y XVIII, refleja alguna migración, o si dicha extensión meramente manifiesta la tendencia de apellidar “yumbo” a cualquiera etnia indomita.”⁴⁹²

Este amplio territorio incluido en la denominación “yumbo” se plasma bien en las diferencias existentes entre el *Yumbo de las inmediaciones de Quito*, y el de *Yumbo de Naymas*. El de Maynas da la sensación, debido al fondo pintado por Albán, de estar cerca de la desembocadura del río en el mar, cuando en realidad la región de Maynas se encuentra en el interior, en la zona norte del actual Perú. Los posibles ríos pintados en esa zona son el Napo, el Tigre o, el que debido a su mayor caudal crea mayores lagunas, el Marañón.

La última contraposición que nos encontramos es la de la *Yapanga de Quito*, frente a la *Señora principal con su negra esclava*. Si bien pudiera parecer que ambas mujeres visten una ropa muy similar, Albán se encarga de establecer una clara diferencia entre ellas mediante la utilización de dorados y perlas en la señora. Así mismo, para diferenciarlas, bastaría únicamente el elemento más característico de la *Yapanga*, el llevar los pies descalzos.⁴⁹³

“Las ñapangas son mujeres blancas, de costumbres ligeras, que se visten elegantemente, pero sin zapatos y que usan anillos algunas veces de gran valor, en los dedos de los pies. Estas mujeres, muy bonitas en general, se apresuran a visitar a los extranjeros desde que llegan a Popayán.”⁴⁹⁴

Otro elemento característico de estas mujeres era el bolsillo de gran tamaño que llevaban a la altura de la cintura, pero sin embargo, en esta ocasión la vestimenta de la señora comparte

⁴⁹² SALOMON, Frank. Los Yumbos, Niguas y Tsatchila o "Colorados" durante la colonia española: etnohistoria del Noroccidente de Pichincha, Ecuador. Quito: Editorial Abya Yala, 1997, p. 9-10.

⁴⁹³ En la actualidad se utiliza la voz ñapanga para hacer referencia a estas mujeres. En Quechua Llapanga significa “descalza”.

⁴⁹⁴ BOUSSINGAULT, Jean Baptiste. *Memorias*. Bogotá: Banco de la República, 1985 (Consultado el 21 agosto 2014). En Web: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/historia/memov1/memov18b.htm>.

un elemento similar. Por otro lado, y para contrastar con la *yapanga*, calza unos zapatos con hebilla dorada y medias bicolors. Ambas llevan sombrero, si bien el de la *yapanga* es de paja y lo lleva puesto, dejando ver un peinado con flores, mientras que la señora lleva el suyo en la mano, adornado con dorado y pedrería, por lo que se puede perfectamente apreciar las joyas que lleva en la cabeza. Acompañando a esta última se encuentra la negra, quien va calzada y viste similar a la *yapanga*, aunque lleva el pelo adornado con lazos, y el pintor destaca la importancia de las joyas que luce, dorándolas.

Dejando al margen los personajes reflejados en las obras, el otro foco de interés de estas obras reside en la representación de flora y fauna. Aun así, si bien encontramos que Albán ha centrado parte de su interés en la representación de algunos animales, no dedica a la fauna la misma atención que le dedica a la flora, al no identificar apenas animales de los pintados en las obras. El cuadro en el que más animales aparecen identificados es en el del Indio *Yumbo de Naymas con su carga*, en donde clasifica cuatro especímenes de flora y tres de fauna. Por lo demás, las cartelas de los cuadros hacen referencia a los siguientes elementos.

A... Sra Prinsipal con su negra esclava

B... Arbol de Granadillas y su Fruta

C... Arbol del Níspero y su Fruta

D... Fruta con nombre de Narangillas

E... Palma de Cocos grandes

F... Arbol de Coquitos de chile

Vicente Alban Pintor en Quito à 1785

A... Yapanga de Quito con el traje que usa esta clase de Mugerres que tratan de agradar

B... Arvol llamado Capuliet que es mui robusto y frondoso

C... Fruta del Capulie

D... Chirimoyas enteras y aviertas es fruta muy deliciosa

E... El Arvol que Produce las chirimoyas

F... Caymmitos enteros y aviertos

G... Arvolito que Produce las Frutillas, y sòn una especie de Fresas como las de España, pero mucho mas Gruesas y dulces.

A... Yndio Principal de Quito

B... Arbol de Guabas Machetonas y Bejuquillas.

C... Fagsos Fruta y el modo como se enreda su rama

D... Arbol y Fruta de las Guayabas

E... Indio del Campo

A... Yndia en traje de Gala

B... Yndia del Canpo con su Paba Real

- C... Arbol de Aguacates, y su Fruta
- D... Arbol de chilguacanes con su Fruta entera y partida
- E... Arbol de Chamburos con su Fruta entera y abierta.
- F... Mamey con sus ojas y Fruta abierta

- A... Yndio Yumbo de las inmediaciones de Quito con su traje de Plumas y Cormillos de Animales de Caza de que usa quando estan de Gala
- B... Platano, Arvol que Produce los de la Casta de Guineos con su Fruto, y son los mas delicados
- C... Platanos Arvol, q los Produce llamados Dominicos, que no son de tan delicado sabor como los primeros.
- D... Arvol que Produce las Papaías, y su Fruta entera y avierta. Es saludable.
- F... La Piña con su Mata avierta y entera. Es Fruta mui olorosa y Gustosa.

- A... Yndio Tumbo de Naymas con su carga
- B... Arbol de Pitahayas y su Fruto
- C... Arbol del Obo y su Fruto
- D... Arbol del Mamey son su Fruta entera, y abierta
- E... Pajaro Predicador
- F... Loro
- G... Un monito Comiendo Guineo.
- H... Calabazos y Frutas dentro de la Carga.

Como se puede observar, únicamente el “pájaro predicador”, el “loro” y el “monito” (que aparecen acompañando al indio de Naymas) representan a la fauna local. El interés de Mutis estaba centrado primordialmente en la botánica, lo que implica seguramente que la aparición de estos animales debía tener una relevancia significativa; y, además, los vincula al personaje que en principio estaría más alejado de la vida urbana. En referencia al “pájaro predicador” nos encontramos con que la descripción más minuciosa que se conserva, en referencia al nombre de esta ave, corresponde a la obra *Maravillas de la Naturaleza* de 1775, escrita por Fray Juan de Santa Gertrudis, que establece grandes diferencias con la retratada.

“El cuerpo negro bajo del pecho blanco, y en la cola y en las alas algunas plumas blancas. Su pico muy grueso, como el de la picota; pero tienen de largo un palmo, él algo corvo. El pico de color negro con una raya carmesí y otra blanca. Lo llaman el predicador, porque cuando canta dice tan claro como pudiera una criatura de lengua expedita; "Dios te dé, Dios te dé, Dios de dé". Entre el primer "Dios te dé" y el segundo hace una pausita, y como lo pronuncia muy piadoso, y los otros "Dios te dé" los pronuncia a prisa, el oír en los despoblados este pájaro cantar, Dios te dé, te dé, te

dé, conmueve cierto el corazón. La hembra canta del mismo modo, y dice: "Dios dará, dará, dará".⁴⁹⁵

En 1784 en la *Encyclopédie methodique. Histoire naturelle: oiseaux* (y cuatro años más tarde en su versión española), Louis Jean Marie Daubenton menciona la existencia de los Tucanes bajo este nombre que le habían otorgado los exploradores. "Paxaro Predicador, este es uno de los nombres que los viageros han dado al toucan"⁴⁹⁶. Pero, sin embargo, en las notas del tucán, aclara que "También le suelen llamar *dios te dé*, pero en mi juicio este paxaro es de diferente especie".⁴⁹⁷ Si se compara la descripción dada para los tucanes, tanto por Daubenton como por Fray Juan de Santa Gertrudis para los pájaros *predicadores*, ambas coinciden entre ellas, pero mantienen una serie de diferencias evidentes con el representado en el cuadro. Por lo que posiblemente, como bien afirma Daubenton, existiese alguna otra ave que recibiese este nombre.

Por otro lado, los otros dos animales representados y dotados de aclaración sobre su especie, no destacan por ser especialmente característicos, puesto que los monos y los loros eran ya ampliamente conocidos entre la sociedad europea de la segunda mitad del siglo XVIII. Sin embargo, la verdadera novedad residía en el análisis minucioso de la flora que se estaba llevando a cabo por parte de los científicos en América. La existencia allí de gran variedad de especies nuevas suponía una gran ventaja a la hora de presentar nuevos descubrimientos. Ésta era precisamente el tipo de investigación que estaba realizando Celestino Mutis en el Virreinato de Nueva Granada. Parecería lógico, por lo tanto, pensar que se repitiesen todas las especies, al haber realizado Albán la serie con la finalidad de complacer las exigencias del botánico y estando viviendo en el mismo entorno natural. Sin embargo, muchas de las frutas que aparecen en las seis obras no se repiten en los dibujos de Mutis, o al menos no comparten ni nombre científico ni vulgar. Por otro lado nos encontramos con otras, como es el caso de las guayabas, en donde Mutis únicamente especifica *Psidium*, sin aclarar la especie: lo que no permite descifrar de cuál se trata, de entre todos los dibujos bajo ese nombre que hay en su colección. La relación de especímenes pintados y sus nombres científicos sería la siguiente⁴⁹⁸.

Aguacates (*Persea americana*)⁴⁹⁹

Calabazo (*Lagenaria siceraria*)

Capulie (*Prunus salicifolia*)⁵⁰⁰

⁴⁹⁵ SANTA GERTRUDIS, Juan de. *Maravillas de la Naturaleza*. Barcelona: Linkgua digital, Red Ediciones S.L, 2012, p. 79.

⁴⁹⁶ DAUBENTON, Louis Jean Marie. *Enciclopedia metódica. Historia natural de las aves*. Madrid: Antonio de Sancha, Tomo II, 1788, p. 252.

⁴⁹⁷ DAUBENTON, Louis Jean Marie, p. 402.

⁴⁹⁸ Gran parte de las conversiones de nombres populares a científicos han sido obtenidas de PATIÑO, Víctor Manuel. *Historia y dispersión de los frutales nativos del neotrópico*. Cali: CIAT, 2002.

⁴⁹⁹ Aparece entre los dibujos de Mutis como *Persea gratissima*.

⁵⁰⁰ Mutis hace referencia únicamente a prunas, por lo que no podemos saber si se trata o no de la misma planta.

Caymitos (*Chrysophyllum caimito*)⁵⁰¹
 Chamburos (*Carica pubescens*)
 Chilguacanes (*Carica pubescens*)
 Chirimoyas (*Annona cherimola*)
 Cocos grandes (*Cocos nucifera*)
 Coquitos de chile (*Jubaea chilensis*)
 Dominicos (Plátano) (*Musa paradisiaca* ssp. *sapientum* var. *Dominico*.)
 Fagsos⁵⁰²
 Frutillas (*Fragaria*)⁵⁰³
 Granadilla (*Passiflora ligularis*)⁵⁰⁴
 Guabas machetonas y bejuquillas (*Inga spectabilis*) (*Inga feuillei*)
 Guayabas (*Psidium guajava* spp.)
 Guineos (Plátano) (*Musa cavendishii*)
 Mamey (*Mammea americana*)
 Narangilla (*Solanum quitoense*) – Mutis solo *solanum*
 Níspero (*Manilkara huberi*) (hojas demasiado redondas)
 Obo (*Spondias mombin*)
 Papayas (*Carica papaya*)
 Piña (*Ananas comosus*)
 Pitahayas (*Selenicereus megalanthus*)

El hecho de que estas obras se realizaran en Nueva Granada asegura que la utilización de las plantas que aparecen en ellas sean todas de esta parte de América. Esto no siempre resulta así en otros casos, especialmente si se trata de obras realizadas a partir de dibujos o herbarios en donde artistas, que no conocían las plantas locales, las juntaban sin valerse de ningún criterio científico. Sin embargo, al tratarse de una zona de tan variada flora y climatología como sucede con la selva, la montaña y la costa, la distribución de las plantas implicaba una mayor complejidad. Esto sucede especialmente debido a que la proveniencia exacta de los sujetos representados no estaba aclarada en todas las obras, al igual que los paisajes que se representan como fondos de unos y otros son excesivamente ambiguos en algunos casos. Aun así, Albán, consigue hacer un retrato de la flora de Nueva Granada mezclándola con algunos de sus habitantes para realizar una especie de muestrario de las “novedades” americanas.

⁵⁰¹ Aparece en Mutis representado como Caimito, si bien únicamente se dibuja su flor y no su fruto

⁵⁰² No se ha podido reconocer el tipo de fruta al que Albán hace referencia.

⁵⁰³ Mutis la representa bajo el nombre de *Fragaria*, sin especificar la especie.

⁵⁰⁴ Representada por Mutis bajo el nombre científico completo, pero al igual que la Frutilla, únicamente se representa su flor y no su fruto.

4.5 FLORA Y FAUNA.

Las expediciones científicas realizadas durante los siglos XVII y XVIII supusieron un paso cualitativo en lo relacionado con la forma de ver el mundo natural, y contribuyeron a ampliar los conocimientos sobre un continente al que Colón había llegado ya hacía poco más de dos siglos y del cual aun quedaban vastas regiones inexploradas. A través de ellas se planteó una visión diferente del continente americano puesto que lo que proponían era conocer lo que en él existía, antes que intentar imponer la propia cultura a sus habitantes. Estas expediciones, conformadas por científicos de diversas áreas, consiguieron desarrollar estudios cuya finalidad residía en un estudio unitario del territorio bajo diferentes miradas. Expediciones como las de Ruiz, Pavón y Dombey, la del gaditano José Celestino Mutis, la de la Condamine o un poco más adelante, la que tal vez sea la más conocida de todas, la Expedición Malaspina, supondrían el momento álgido de la investigación de la flora y fauna del continente americano. Precisamente serían estas las que conseguirían agrupar dos de las mayores pasiones de los europeos de la época, coleccionar y clasificar, pero –al contrario que la mayoría de los coleccionistas– no solo se quedarían únicamente en esta recolección y clasificación, sino que todo aquello que obtuviesen lo examinarían y observarían cuidadosamente. Imbuido en este ambiente riguroso y con la finalidad de obtener unos detalles precisos y sistematizados en los envíos de especímenes, Pedro Franco Dávila (primer director del Real Gabinete de Historia Natural) estableció, bajo mandato del rey, una Instrucción en la que se indicaba de una forma normalizada, los procedimientos que se tenían que desarrollar para ello⁵⁰⁵.

Esta observación sistematizada requeriría un cierto grado de especialización que les permitiese realmente obtener la información inherente a todos los datos recopilados en su estudio. Fruto de todo el conocimiento obtenido se publicarían grandes libros recopilatorios de los diferentes viajes que hablaban, desde los métodos de recolección, clasificación, nomenclatura, etc., de los diferentes especímenes, hasta gran cantidad de ilustraciones cuya finalidad era la de facilitar el acercamiento del naturalista al campo de trabajo. El médico sueco Karl von Linneo, con su *Systema Naturae* (1735), realizó uno de los trabajos más importantes para la clasificación de especies en el cual se buscaba no solo seguir una metodología sino que también perseguía establecer un procedimiento basado en unas determinadas técnicas de investigación. Este naturalista estableció la nomenclatura binomial por la que todos los animales y plantas habrían de ser nombradas mediante su género y especie y además habrían de agruparse en clases, órdenes, familias, géneros y especies. Aún habiendo sido finalmente el de Linneo el tratado más relevante para el mundo de la Historia Natural, todos los tratados escritos en este periodo

⁵⁰⁵ Instrucción hecha de orden del Rei N.S. para que los Virreyes, Gobernadores, Corregidores, Alcaldes mayores é Intendentes de Provincias en todos los Dominios de S.M. puedan hacer escoger, preparar y enviar á Madrid todas las producciones curiosas de Naturaleza que se encontraren en las Tierras y Pueblos de sus distritos, á fin de que se coloquen en el Real Gabinete de Historia Natural que S.M. ha establecido en esta Corte para beneficio é instruccion pública. Instrucción 1776-05-04, Aranjuez , 1776 (ANEXO III)

perseguían una finalidad común, ser usados como libros de consulta y no solo leídos como obras de divulgación.

Los actuales Museos de Ciencias Naturales, depositarios actuales de las colecciones científicas reunidas, tuvieron que sufrir una evolución propia para poder llegar a conformar las instituciones que son hoy en día, encargadas de la difusión de los conocimientos adquiridos por los expedicionarios. Hasta el siglo XV, mucho antes de la aparición de estas instituciones, el afán coleccionista de elementos relacionados con la Historia Natural estaba centrado principalmente en objetivos tales como la magia, los trofeos de guerra o simplemente por el valor decorativo del mismo. No sería sin embargo hasta la aparición en el Renacimiento de gabinetes de curiosidades o cámaras de las maravillas, de carácter privado, aun cuando se comenzara a buscar en ellas un valor educativo y científico⁵⁰⁶. Sin embargo este carácter educativo, que pretendía destacar la naturaleza asombrante de la pieza –tal como el nombre de los propios establecimientos permite contemplar– distaba enormemente del interés educativo que se tiene hoy en día en donde se busca formar al investigador tanto en la pieza como en el contexto y el desarrollo de un interés por la misma. Estas cámaras de maravillas se desarrollarían además, no solo para reforzar el carácter extraordinario de los elementos, sino asimismo como indicadores del estatus de cada uno de sus poseedores los cuales, a través de las diferentes colecciones de plantas, animales, piedras, esculturas y pinturas relacionadas con el mundo de la Historia Natural, indicaban el poder adquisitivo de cada uno al poder presentar especímenes exóticos o ejemplares únicos.

El cambio de siglo y los avances científicos propiciaron el desarrollo de mejores técnicas expositivas y de conservación, y fue precisamente a finales del mismo cuando comenzaron a resultar accesibles al público algunas de las principales colecciones. El Ashmolean Museum (Oxford, Inglaterra) será el primer museo de Historia Natural en abrir sus puertas en 1683 dejando, a partir de él, la puerta abierta al desarrollo de los primeros museos modernos. Estos, junto con las primeras colecciones de carácter científico, desarrollo de sistemas modernos de conservación, educación pública e investigación científica, no verían la luz hasta el siglo XVIII como sería el caso del Real Gabinete de Historia Natural. El contexto histórico de finales del XVIII y principios del XIX, tanto en España como en Hispanoamérica, y en nuestro caso concreto, en el Virreinato del Perú, supusieron el olvido general de todo lo sucedido en los años de la colonización y las expediciones científicas. La invasión de España por parte de las tropas napoleónicas hizo olvidar muchos de los acontecimientos acaecidos en las décadas

⁵⁰⁶ CHECA, Fernando y MORÁN, Miguel (1985); SAENZ DE MIERA, Jesús. "Ciencia y Estética en torno a Felipe II. Imágenes naturalistas de América en El Escorial". *Reales Sitios*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1992. Número 112, p. 49-60, p. 49-60; GSCHWEND, Jordan y PÉREZ DE TUDELA, Almudena. "Exótica habsburgica. La Casa de Austria y las colecciones exóticas en el Renacimiento temprano". En: ALFONSO MOLA, Marina y MARTÍNEZ SHAW, Carlos (eds.), *Oriente en Palacio: tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2003, p. 27-44; GSCHWEND, Jordan y PÉREZ DE TUDELA, Almudena. "Renaissance Ménageries: Exotic Animals and Pets at the Habsburg Courts in Iberia and Central Europe". En: ENENKEL, Karl A.E. y SMITH, Paul J. (eds.): *Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and Visual Arts*. Leiden: Brill, 2007, p. 419-447.

inmediatamente anteriores y, aunque el pensamiento ilustrado provenía de Francia, el apoyo especial que la Corona había dado a expediciones como estas las llevaron a ser paulatinamente olvidadas.

Toda la información aportada por las expediciones científicas del XVIII no solo se presentaba no solo como mero método aséptico de recopilación de todo aquello que era desconocido acerca del Nuevo Mundo y podía demostrar alguna utilidad, sino que planteaba igualmente la idea de un conocimiento de ida y vuelta. En este proceso España se presentaría como algo más que un intermediario entre el conocimiento científico ilustrado que venía de Europa, sino que al igual que ocurriría con los diferentes objetos de estudio por parte de las expediciones, se convertiría en un receptor de los conocimientos aportados por estos. Aunque en las primeras expediciones fue necesaria la colaboración de dibujantes científicos extranjeros, pronto los españoles comenzaron una formación específica con ellos y terminaron por ser ellos mismos los que enseñaran a los americanos cómo representar su flora y su fauna. Será así cómo han llegado hasta nuestras manos ilustraciones realizadas por dibujantes locales que finalmente conseguirían plasmar todo aquello que les rodeaba aportando su conocimiento al saber científico europeo. En relación a esto, Daniela Bleichmar habla sobre la esperanzadora creación de un modelo innovador de representación botánica.

“Stylistic departures from contemporary European images was not due to the American artists’ failure to reproduce a foreign model but, on the contrary, to the conscious decision to present a pictorial alternative based on both scientific and artistic criteria. Rather than deficient examples of a European model, these illustrations represent the wilful creation of an innovative mode of botanical representation articulated specifically as a response to the perceived shortcomings of European natural history imagery as viewed from the Americas”⁵⁰⁷.

Aunque muchas de las expediciones científicas más relevantes surgieron en territorio español, no siempre fueron realizadas por españoles ni se limitaron a territorio de la monarquía española, principalmente porque en muchas ocasiones (especialmente en la primera mitad del siglo) estos no estaban preparados para el desarrollo de varias de las actividades que se llevaban a cabo en las mismas. Así pues, nos encontramos con que algunas de las expediciones más importantes que se llevaron a cabo inicialmente fueron las desarrolladas por marinos como Cook (al servicio de la corona inglesa) y por La Pérouse (al servicio de Francia)⁵⁰⁸. Francia, Portugal e Inglaterra organizaron numerosos viajes en busca de territorios desconocidos. En estas expediciones no solo se tenía como finalidad inmediata la búsqueda de lugares de estrategia geográfica sino que también se consideraba de gran importancia el estudio científico y humanista de todo lo que allí se les presentase. Aunque como ya se ha indicado la búsqueda científica cobraba ahora un nuevo cariz, como ya se ha indicado, no dejaba de estar estrechamente

⁵⁰⁷ BLEICHMAR, Daniela. “Painting as Exploration: Visualizing Nature in Eighteenth-Century Colonial Science”. *Colonial Latin American Review*. Taylor & Francis. Junio 2006. Volumen 15, Nº. 1, p. 81-104.

⁵⁰⁸ SOTOS SERRANO, Carmen (1982), p. 15.

vinculada con el concepto ilustrado de humanismo como acumulación ilimitada de fuentes de saber.

Estas expediciones estaban formadas de un modo muy diferente de lo que se había venido llevando a cabo, ya que –si bien la configuración ya conocida de las tripulaciones transoceánicas había estado conformada por marineros, comerciantes, militares, religiosos, etc.– ahora además nos encontraremos con cartógrafos, naturalistas, pintores... Esta variación de las tripulaciones de las expediciones científicas se debía principalmente a que si bien, generalmente, en los otros casos el objetivo del viaje era comerciar, conquistar o defender territorios, evangelizar, etc. el objetivo ansiado en esta ocasión era poder ilustrar a la humanidad sobre todo aquello que ocurría en el mundo, e intentar acercarlos al conocimiento de aquello que hasta el momento había estado sin explicación, sin dejar de lado los beneficios que esas tierras pudieran dar⁵⁰⁹.

El hecho de no enfocarse solo al descubrimiento de la naturaleza sino a comprenderla y estudiarla más a fondo es una de las principales diferencias respecto a todas las expediciones anteriores. Esto no significa que se dedicaran en exclusividad a ello puesto que de los resultados de todas estas investigaciones se obtuvieron multitud de resultados que beneficiaron tanto comercialmente como en otros ámbitos a aquellos que las habían promovido. En el siglo XVIII se comenzaron a realizar de una forma más específica expediciones dedicadas en exclusividad a la investigación, lo que podemos llamar las Expediciones Científicas.

Hay que tener en cuenta que, si bien hemos dicho que los primeros en comenzar las expediciones científicas de importancia fueron franceses e ingleses, España pronto les seguiría. Así pasaron a formar parte de uno de los principales países dedicados a tal hazaña. Todos ellos veían el continente americano como, lo que desde el punto de vista europeo era, una tierra salvaje aún sin comprender, seguramente mucho más desconocido de lo que se habían planteado hasta ese momento. A esto había colaborado la política española, la cual se había caracterizado siempre por ser excesivamente celosa de aquello que guardaba el, cada día menos, Nuevo Continente. Las limitaciones que se les ponían a las expediciones científicas no solo fueron relativas a las zonas en las que se les permitía el desplazamiento, sino también en relación con todo aquello que obtenían como información. Puesto que los científicos españoles se encontraban en ese momento muy alejados de lo que se estaba haciendo en Europa, todas las expediciones científicas que se comenzaron a desarrollar en los primeros años de las incursiones científicas americanas tenían que contar entre sus filas con dibujantes, botánicos y otro personal especializado extranjero. Toda la producción que estos desarrollaban era minuciosamente observada por el resto de la expedición con vistas a que no se sacasen del país informaciones que pudiesen afectar a la Corona. Fue con estos mismos extranjeros con los que los españoles se fueron formando de cara a futuros viajes. Con ellos los aprendices estudiaban

⁵⁰⁹ Normalmente los expedicionarios cubrían su propio territorio, pero la ilusión ilustrada les hacía aspirar a conocer todo el cosmos, a veces por puro afán enciclopédico: como era el caso del prusiano Alejandro de Humboldt y otros muchos científicos alemanes, puestos al servicio de imperio español o ruso (Humboldt obtuvo el permiso español y ruso para visitar sus colonias, pero no el inglés para recorrer el interior de la India).

meticulosamente la forma de concebir de estos dibujantes. Se consiguió así una formación de base con algunos de los mejores especialistas de la época y terminar por desarrollar escuelas de dibujo *in situ*, como la que creó Celestino Mutis para formar a los que lo acompañarían en su viaje⁵¹⁰.

Con la muerte de Carlos III en 1787 y la pérdida de poder de Floridablanca, el cambio que sufriría la corona afectaría no solo a la política sino también a todo lo relacionado con las expediciones. Aunque con la desaparición del gran apoyo que había supuesto el rey parecía que iba a finalizarse la política expedicionaria, esta se siguió conservando junto con el desarrollo de una “Oficina de Flora Americana”, que habría de ser parte de la Secretaría de estado de Indias. El único establecimiento científico que formaría parte de este ministerio, puesto que los demás establecimientos científicos estaban vinculados a otros organismos. El detonante para el comienzo del traslado de un lugar a otro de la Oficina de Flora Americana⁵¹¹ sería la muerte de José Gálvez con el que desaparecería la Secretaría de Estado y Despacho de Indias y la Oficina pasó a depender en 1792 del Despacho Universal de Gracia y Justicia de Indias. No contó con mucha suerte sin embargo el emplazamiento de esta oficina en dicho organismo –porque si bien era una entidad vinculada directamente con América– la especialidad política de la misma hacía que esta no contase con un criterio científico que ayudase a la ordenación de todo lo que recibía. Con la llegada de Gaspar Melchor de Jovellanos al gobierno este pasó a tomar decisiones que fueron cruciales para el futuro de la Oficina de Flora. En 1798 cambió el máximo responsable de la Oficina Americana pasando a ser J.A. Caballero y durante la invasión francesa no se sometieron a la tutela de Interior. Más tarde se trasladaría la Oficina al Palacio Real y al Convento de San Francisco, mientras caía poco a poco en el olvido. En 1820 debería haber sido absorbida según una Real Orden por el Jardín Botánico o por el Museo de Ciencias Naturales, pero aunque ambos carecían de espacio para albergarla, finalmente la Oficina quedaría bajo tutela del Museo. Debido a este problema de espacio, y al desalojo de la Oficina del inmueble que ocupaba por derribo, se terminarán por mudar a las dependencias de los reales Estudios de San Isidro que habían estado ocupadas hasta hacía poco tiempo por el gabinete de Física experimental (junto a la Colegiata de San Isidro). Su último traslado, antes de su establecimiento final, sería al número 5 de la calle de Toledo, cercano a los Estudios de San Isidro, para finalmente acabar en octubre de 1831 en el Jardín Botánico.

Para el desarrollo de las Ciencias Naturales fue también crucial la creación del Gabinete de Historia Natural y del Real Jardín Botánico de Madrid, ambos centros recolectores del saber científico americano y principales receptores de todo lo que del nuevo continente se enviaba hacia la Península.

El transcurso de la actividad científica en Hispanoamérica se vio desarrollada a lo largo de todo su territorio, si bien es cierto que en regiones como México (Virreinato de Nueva España)

⁵¹⁰ MALDONADO POLO, J. Luis. *Las huellas de la razón: la expedición científica de Centroamérica, 1795-1803*. Madrid: Estudios sobre la Ciencia, CSIC, 2001, p. 246.

⁵¹¹ MUÑOZ GARMENDIA, Félix y GARCÍA GUILLÉN, Esther. *La expedición de Ruiz, Pavón y Dombey al virreinato del Perú (1777-1831): La botánica al servicio de la corona*. Barcelona: Lunwerg, D.L., 2003, p. 87-93.

la trascendencia de las expediciones fue mayor. Esto no supuso ningún impedimento a los expedicionarios que, por el contrario, vieron en las tierras aún por investigar un filón para sus estudios científicos. La regencia española de Carlos III había fomentado el desarrollo de las ciencias y había impulsado la nueva forma de mirar el mundo. Así pues, nos encontraremos con que esta potenciación del mundo científico será heredada por Carlos IV, quien seguirá conservando todo aquello creado por su predecesor, pero sin aportarle el mismo interés que le había concedido su padre y que, tras el estallido en Francia de la Revolución Francesa, optará por una vertiente más conservadora.

En las expediciones al Nuevo Mundo, condicionadas principalmente por la falta de espacio y la dificultad que entrañaban los traslados, se verá desarrollada la utilización de papel y témpera para la captación de las imágenes que presenciaban. El hecho de tener que ir moviéndose por terrenos poco conocidos para los dibujantes aumentaría también la importancia de contar con materiales fácilmente transportables. Para no encontrarse con grandes problemas a la hora de encontrar materiales con los que realizar la ilustración de las imágenes los pintores optaron por utilizar los pigmentos locales para dibujar los elementos naturales con los que se encontrasen. La formación de escuelas locales facilitó el acceso a determinados compuestos, y el envío sucesivo de paquetes con documentación facilitaría a los expedicionarios el aliviar peso de sus trabajos, al mismo tiempo que les brindaba la oportunidad de que en España se fuesen conociendo sus averiguaciones.

Al igual que habría sucedido con el resto de las Ciencias del momento, la creación de nuevas instituciones oficiales y lugares específicos para el progreso de las diversas investigaciones supondrían un paso fundamental a la hora de su desarrollo. En el caso de la recopilación de elementos de flora y fauna la creación del actual Museo Nacional de Ciencias Naturales, que empezaría su andadura como Real Gabinete de Historia Natural, y la construcción del Real Jardín Botánico serían fundamentales a tal efecto. El primero, fundado por el Rey Carlos III en 1771 como Real Gabinete de Historia Natural, acabaría derivando en el actual Museo Nacional de Ciencias Naturales quien sufrió, a lo largo de la historia, numerosos cambios de nombre y fondos hasta crearse la institución que conocemos hoy en día. La firma del decreto el 17 de octubre de 1771 no supondría que este fuese abierto de inmediato, pues no sería hasta cinco años después, el 4 de noviembre de 1776, cuando abriría sus puertas al público⁵¹². El Real Gabinete comenzó su andadura gracias a la extensa colección donada a Carlos III por Pedro Franco Dávila a cambio de ser nombrado director vitalicio del Real Gabinete. La colección del comerciante español, nacido en Guayaquil, estaba compuesta por una rica compilación de minerales, animales, cristal, porcelana, cuadros, miniaturas, dibujos etc. El emplazamiento elegido para su localización fue el Palacio de Goyeneche, en la calle Alcalá nº 13, en donde compartió sede con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y donde la placa colocada sobre la entrada al edificio aun conserva la inscripción realizada para el uso compartido

⁵¹² Las colecciones tuvieron que ser trasladadas desde París, instaladas en su nuevo edificio y preparadas para ser expuestas.

del mismo, “CAROLUS III REX NATURAM ET ARTEM SUB UNO TECTO IN PUBLICAM UTILITATEM CONSOCIAVIT”.

Con la finalidad de recopilar más elementos de interés para el Real Gabinete, Dávila redactó una instrucción regia en la que se pedía a los responsables de los diversos territorios seleccionar especímenes representativos de sus regiones, para enviarlos al mismo. Rápidamente la colección se fue enriqueciendo con los envíos de las diferentes expediciones científicas, entre las que figuraban las de Juan Cuellar a Filipinas o la de Ruíz, Pavón y Dombey a Perú. En 1785, viendo que las colecciones iban a aumentar notablemente, entre otras cosas por la adquisición de la colección Van Berkheij, se plantearon la realización de un nuevo edificio que albergara al Real Gabinete. La construcción del actual Museo del Prado habría de solventar el problema de albergar la colección del Real Gabinete de Historia Natural. Juan de Villanueva proyectaría la construcción de un edificio en el que, al margen del Real Gabinete, se habrían de juntar todas las academias científicas con el fin de poder establecer un centro del saber científico español. El primer piso, al que se accedía por la actual calle de Felipe IV (hoy en día la llamada “Puerta de Goya Alta”), era donde se habrían colocado las colecciones de Historia Natural y en el piso bajo (con acceso por la puerta que da al Jardín Botánico, conocida como la “Puerta de Murillo”), se habrían ubicado aulas y laboratorios para la realización de investigaciones varias, especialmente en química y otras ciencias experimentales. Por la puerta central del edificio (la puerta ahora conocida como de “Velázquez”) se accedería al salón para las juntas académicas, en donde los diferentes comités científicos se habrían reunido para desarrollar demostraciones y establecer debates en torno a los diversos campos. Esta sala, que ocuparía las dos alturas del cuerpo central del edificio, posibilitaba reunir en ella a gran cantidad de público, lo que permitía no solo su utilización como salón de reuniones sino para la realización de demostraciones de relevancia⁵¹³. La muerte de Carlos III y el correspondiente cambio en el gobierno, con la consiguiente desaparición de Floridablanca (sustituido primero por Aranda y luego por Godoy), supusieron el comienzo del fracaso del proyecto que vería como nunca llegaría a utilizarse el edificio para el fin que había sido construido. El hecho de que el edificio del Museo del Prado no llegase a utilizarse nunca para su finalidad científica sería considerado por Pascual Madoz en 1847 en su *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar* como “una fatalidad para las ciencias naturales”⁵¹⁴. Durante la invasión francesa (1808-1814) el Gabinete de Historia Natural permaneció cerrado y no se reanudó la actividad hasta 1814, momento para el cual ya se se había dado lugar a la desaparición de numerosas colecciones. Este mismo año se reclamaron a los franceses los objetos que habían sido saqueados durante la invasión y aunque sí que fueron devueltos algunos ejemplares, no sucedió así con todos. En 1845, bajo encargo de Mariano de la Paz Graells, se realiza un inventario completo del museo. Entre 1867 y 1900, años en los que el *Quadro del Perú* (1799) será reclamado para su exhibición en él, el museo tendrá un bajo rendimiento y entre 1879-1880 se recibirán los objetos y muestras

⁵¹³ LAFUENTE, Antonio (1998), p. 173-175.

⁵¹⁴ MADDOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid: Impresor José de Rojas, Madrid, 1847. Tomo 1, p. 840.

de la Expedición al Pacífico. En 1895 se desaloja al museo del número 13 de la calle Alcalá y se lleva la colección a los sótanos del Museo Arqueológico Nacional en donde se amontona por algún tiempo. Sin embargo, no será hasta 1901 cuando Ignacio Bolívar, el nuevo director, de importancia al museo y encuentre la nueva sede en donde ha permanecido hasta hoy⁵¹⁵.

Por su parte, el Real Jardín Botánico⁵¹⁶ tampoco se vería ajeno a traslados, aunque solamente se tratase de uno. Inició su andadura tras la decisión del rey Fernando VI de la necesidad de desarrollo de un Jardín Botánico en Madrid, siguiendo los pasos de aquellos que se desarrollaban en Europa. El 17 de octubre de 1755 firmaría la Real Orden por la cual encargaría la creación del mismo en la llamada Huerta de Migas Calientes, a las afueras de la ciudad en el camino viejo de El Pardo. Éste jardín sería considerado modesto y demasiado lejano como para poder resultar útil a los fines que se le querían atribuir, por lo que el 25 de julio de 1774 se encargaría Carlos III, mediante una nueva Real Orden, de ordenar la construcción del que actualmente existe en el Paseo del Prado. Para su realización se contaría con la colaboración de los arquitectos Francesco Sabatini y Juan de Villanueva, a cargo de la construcción del conjunto, y Casimiro Gómez Ortega, como director científico vinculado a la botánica. Fue encargado precisamente este último, sobrino del boticario real José Arcadio Ortega, encargado del desarrollo del jardín de Migas Calientes, quien tras recorrer numerosos jardines botánicos europeos y recopilar informaciones varias, reconstruiría en el de Madrid algunas de las mejores facetas de éstos. No solo se dedicó el conjunto a la recopilación y desarrollo de especies, sino que desde sus inicios se centró en el desarrollo de la enseñanza de la Botánica. Así mismo, las plantas recopiladas fueron utilizadas para más que su estudio botánico, formando parte de las investigaciones farmacéuticas.

“Aunque el Jardín Botánico de Madrid desde el principio haya tenido la Ciencia pura por primordial objeto, no ha sido indiferente á sus aplicaciones y al contrario la Medicina, la Farmacia y la Agricultura españolas, le son deudoras de las luces que muchos de sus adeptos, esparcidos por toda la Península y sus antiguas posesiones de Ultramar, derramaron, considerando la Ciencia de las plantas como una de las auxiliares más influyentes en la perfección de las que tienen á satisfacer las primeras necesidades del hombre.”⁵¹⁷

La función del Real Jardín Botánico no se limitó únicamente a la reproducción de plantas propias y auspicio de especímenes nuevos. Las expediciones científicas, sufragadas por la

⁵¹⁵ VILLENA, Miguel; SANCHEZ Javier Ignacio; MUÑOZ, Jesus y YAGÜE, Francisco. *El gabinete perdido. Pedro Franco Dávila y la Historia Natural del Siglo de las Luces*. Madrid: CSIC, 2009.

WAGNER, Isadora Rose. *Manuel Godoy, Patrón de las Artes y Coleccionista*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1983

⁵¹⁶ AÑON, Carmen. *Real Jardín Botánico de Madrid: sus orígenes, 1755-1781*. Madrid: CSIC, 1987; COLMEIRO, Miguel. *El Jardín Botánico de Madrid y el Gabinete de Historia Natural*. Madrid: J. M. Ducazcal, 1867; COLMEIRO, Miguel. *Importancia científica del Jardín Botánico de Madrid*. Madrid: J. M. Ducazcal, 1869; SÁNCHEZ RON, José Manuel (1988); ARMADA, Juan; SAN PIO, M^a Pilar de et. alt. *El Real Jardín Botánico de Madrid (1755-2005)*. Madrid: Ciencia, Colección y Escuela. Real Jardín Botánico, 2005.

⁵¹⁷ COLMEIRO, Miguel (1869), p. 6.

corona española, enviaron al jardín sus investigaciones: dibujos, herbarios e, incluso, plantas vivas. Esto no solamente ayudaba a la mejora de su colección botánica, sino que suponía una gran aportación a su archivo y biblioteca, facilitando así la situación científica del mismo. Las grandes expediciones botánicas de mitad de siglo no solamente se encargaron de la recopilación de la Flora local, sino que se ocuparon de recoger especímenes de la Fauna autóctona. Estas expediciones fueron: la *Expedición Botánica al Virreinato del Perú* (1752-1816), la *Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada* (1783-1816), la *Expedición botánica al Virreinato de Nueva España* (1787-1803), la *Expedición científica de los hermanos Heuland* (1795-1800), la *Expedición Malaspina* (1789-1794) y la Real Comisión de Guantánamo (1796-1802). Al frente de estas expediciones se encontraban: el botánico y farmacéutico Hipólito Ruiz, el botánico José Antonio Pavón y el naturalista francés Joseph Dombey; el botánico mejicano José Celestino Mutis; el botánico Martín Sessé y el naturalista, médico y botánico José Mariano Mociño; los hermanos mineralogistas Conrad y Cristian Heuland; el marino Alejandro Malaspina; y, como responsable de la botánica de la Comisión de Guantánamo, el botánico Baltasar Manuel Boldo. Todos ellos reportaron sus investigaciones a la corona, obteniendo mayor o menor éxito en la difusión de sus descubrimientos, pero dejando testimonio de una amplia documentación sobre la flora y fauna americanas.

4.5.1 EL REAL JARDÍN BOTÁNICO.

Fueron precisamente la construcción de estos nuevos edificios oficiales, y el desarrollo del Paseo del Prado los que hicieron que esta parte de Madrid cobrase una nueva vida social en la segunda mitad del siglo XVIII. Este nuevo salón, para dejarse ver y ser visto, quedaría enmarcado por la magnificencia del nuevo jardín botánico y lo que sería el mayor punto de concentración de saber científico del Madrid de la época, el actual Museo del Prado. Precisamente esta vida fue la que representaría Luis Paret en los cuadros que realizó en relación a la Puerta Real del Jardín Botánico, obra de la que existen varias copias contemporáneas, siendo la más conocida la conservada en el Museo de la Fundación Lázaro Galdiano (*Paseo frente al Jardín Botánico*, 1789 ca.) y considerada como autógrafa la perteneciente a la colección del Museo del Prado (*El Jardín Botánico desde el Paseo del Prado*, 1790 ca.). En el caso de esta última, la obra quedó sin finalizar en su esquina inferior derecha, dando una mayor sensación de amplitud y protagonismo al Jardín y su Puerta Real. La obra del Prado, adquirida en 1993 como parte de los fondos del Legado Villaescusa, es un óleo sobre tabla de 58 cm. de alto por 88 cm. de ancho mientras que el perteneciente a la Fundación Lázaro Galdiano tiene unas medidas de 40 cm. de alto por 58 cm. de ancho.

La importancia adquirida en el Madrid del momento por el nuevo paseo llevó al pintor, conocido por recoger fielmente un reflejo de la sociedad y vistas españolas del momento, al retratar a la sociedad madrileña en relación al nuevo marco. En este caso, la elegida es la Puerta Real del Jardín, la más centrada y antigua del mismo, así como la única que se abre directamente

al Paseo del Prado. Es precisamente la puerta aquí representada de lo poco conservado del proyecto original, encargado inicialmente a Sabatini por el rey Carlos III. Las dificultades que encontró en la comunidad científica, debido a que pretendía una intrincada distribución interior del jardín, excesivamente barroca y decadente, y la utilización de estilos que en ese momento ya resultaban excesivamente recargados para la funcionalidad de los edificios, y la sobrecarga de trabajo del arquitecto fueron fundamentales para el traspaso de la obra a Juan de Villanueva⁵¹⁸. De hecho, este traspaso de poder y la escasa asunción del proyecto de Sabatini por parte de Villanueva, han llevado a que haya disparidad de ideas sobre quién fue el verdadero artífice de la obra de la Puerta Real. Chueca Goitia, aseguraba que la obra no era de Villanueva debido a la utilización del frontón y de las columnas adosadas pero sin embargo, Carmen Añón, resalta que, al tratarse de una de las primeras obras que realizó el arquitecto para Carlos III, este no se habría atrevido a desarrollar determinadas ideas innovadoras⁵¹⁹. Ésta misma teoría es la sostenida por Ramón Guerra de la Vega quien aseguraba que “Villanueva se encontró con gran parte del enverjado hacia el Paseo y la Puerta Real ya terminados por Sabatini. Si misión consistió en finalizar el proyecto del italiano, esperando momentos mejores para desarrollar sus propias teorías acerca de la nueva arquitectura”⁵²⁰. Aun así, hay que tener en cuenta que al mismo tiempo que estos dos arquitectos también estaba involucrado en la obra del Jardín Botánico Antonio Berete, quien se encargó de parte de la construcción bajo el mando de Sabatini y quien, según una carta firmada por Floridablanca en el Pardo en 1783, sería “reconocido por S. M nombrarle arquitecto con destino a las obras que se ofrezcan en el mismo Jardín, y concederle el sueldo actual de 500 ducados”⁵²¹, por lo que su intervención en la misma, bajo el mando de uno u otro habría sido muy probablemente a través del arco de la puerta se observa el eje o calle principal del jardín y responde a la reordenación de Villanueva. Ésta, muy diferente a la planteada por Sabatini, establecía la ordenación del jardín siguiendo las clasificaciones linneanas.

“Los antiguos cuadros del Jardín Botánico se distribuyeron conforme al sistema de Linneo, y sus veinticuatro clases se collocaban en los dieciséis cuadros del plano bajo y los ocho de la serie inferior del plano medio, formando la Escuela Práctica. Los seis cuadros superiores del plano medio fueron destinados primeramente a plantas medicinales, de las que hasta hace poco tiempo se hacía distribución gratuita a todo el que la solicitase. Después, durante muchos años, sirvieron para establecer en ellos la llamada Escuela de Cavanilles.”⁵²²

Este arco nos permite, aunque de una forma más bien difusa, observar las tres secciones establecidas por Villanueva en su proyecto y que se habían desarrollado en la misma década de

⁵¹⁸ BUTTLAR, Adrian von y SOTO CAVA, Victoria. *Jardines del clasicismo y el romanticismo: el jardín paisajista*. Madrid: Editorial Nerea, 1993, p. 292.

⁵¹⁹ AÑÓN, Carmen (1987).

⁵²⁰ GUERRA DE LA VEGA, Ramón. *Juan de Villanueva*. Fuenlabrada: Graficinfo, 1986. Tomo II, p.163.

⁵²¹ AÑÓN, Carmen, CASTROVIEJO, Santiago y FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. *Real Jardín Botánico de Madrid, Pabellón de Invernáculos: (noticias de una restitución histórica)*. Madrid: Real Jardín Botánico de Madrid, CSIC, 1983, p. 29.

⁵²² AÑÓN, Carmen. *Real Jardín Botánico de Madrid: sus orígenes, 1755-1781*. Madrid: CSIC, 1987, p. 59.

la realización de los cuadros. La división en bancales del jardín permitía salvar el desnivel existente entre los jardines del Buen Retiro y el Paseo del Prado, optimizando el terreno y permitiendo clasificar las especies en base a la catalogación linneana tan puntera en ese momento. Villanueva se encargaría igualmente de optimizar la existencia del desnivel para crear un sistema de acequias que facilitasen el riego del terreno y que contaba en su parte superior con unos estanques suministradores del agua⁵²³. Esto último no es apreciable en la obra de Paret en donde, como ya se ha comentado, se presta una mayor importancia a los personajes que al desarrollo del Jardín en sí, pero que no deja de ser un testimonio de su desarrollo. En la obra perteneciente al Prado, de una factura mucho más delicada, se pueden intuir –a través del vallado de la parte derecha– la distribución en parterres cuadrados de los bancales, tal y como se puede observar en el plano de la reordenación de Villanueva. Por su parte, en el perteneciente a la Fundación Lázaro Galdiano esta división es inapreciable y en lugar de verse marcados las tres terrazas del jardín únicamente parece divisarse, a través de la puerta, un edificio al final del camino.

La proliferación en la segunda mitad del siglo XVIII de libros en los que se recogía el estudio de la flora y fauna de diversos países, dotando a algunas de ellas con un carácter universal, fue generalizada en toda Europa. Algunos, como la obra de Linneo, *Sistema Naturae* (1735) marcaron desde la primera mitad de siglo el camino hacia una nueva visión en lo relativo a los estudios naturales, en donde se comenzaría a tener en cuenta nuevos factores a la hora de realizar el estudio de las especies. El compendio de obras escritas por Buffon bajo el nombre *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*, (llevado a cabo entre 1749 y 1789, 36 volúmenes), se tradujo a varios idiomas y supuso un éxito editorial en toda Europa. Igualmente, la traducción al castellano entre 1753 y 1755 de la obra escrita por Noël Antoine Pluche, *Espectáculo de la naturaleza, o conversaciones acerca de las particularidades de la Historia Natural*, contribuyeron a engrosar los libros referentes al estudio de la flora y fauna. Casi una década más tarde, la obra del francés Michel Adanson, *Families des Plantes*, publicada entre 1763 y 1764, supuso por su parte el comienzo de la investigación sobre sistemas de naturales de clasificación de las plantas en base a su semejanza morfológica.

En el caso español, José Quer comenzaría en 1762 la publicación de su obra *Flora Española o historia de las plantas que se crían en España*⁵²⁴ que únicamente llegaría a publicar cuatro volúmenes, siguiendo con la labor hasta su finalización Casimiro Gómez Ortega. Asimismo, pero centrándose en una región específica española, contamos con el trabajo realizado por Cristóbal Vilella en la obra *Colección de algunas flores de la isla de Mallorca* (1775) o *Colección escogida de varias frutas y plantas de que abunda la isla de Mallorca* (1772), en donde recogía a color las diversas especies de la isla. Esto, sin tener en cuenta las obras realizadas en cada caso a raíz de las diferentes expediciones científicas.

Como ya hemos comentado con anterioridad, la vinculación entre el Real Jardín Botánico y las expediciones científicas fue enorme. La formidable colección de dibujos, herbarios y

⁵²³ AÑON, Carmen (1987), p. 57.

⁵²⁴ En Web: <http://bibdigital.rjb.csic.es/spa/Libro.php?Libro=197> (Consultado el 15 de noviembre de 2014)

acuarelas que alberga hace de él el lugar por excelencia para el estudio de las expediciones científicas en la ciudad y, muy posiblemente, en España. Los testimonios que en él quedan recogidos presentan noticias sobre lugares, flora y fauna que estaban al alcance de unos pocos aunque despertaban la curiosidad de muchos, tanto por sus propiedades como por su naturaleza. Sin embargo, debido a las condiciones de estas expediciones, el escaso tiempo que algunas de ellas permanecían emplazadas en los diversos territorios que investigaban, los mayores requerimientos de las obras y, principalmente, la búsqueda de la difusión científica de los descubrimientos realizados supusieron que apenas se realizasen pinturas al óleo. A lo largo de las representaciones científicas, tanto de plantas como de animales y personas, los científicos siempre han buscado, por un lado la plasmación más o menos fiel a la realidad, especialmente de aquellos elementos que no existían en el continente europeo, y por otro exaltar el “producto” que querían presentar al resto del mundo. Estos ejemplares, tanto en lo que respecta a las plantas como a los humanos y animales, al fin y al cabo eran elementos pensados para ser admirados, estudiados y coleccionados. Antonio de Pedro⁵²⁵ defiende esta idea de los ejemplares mezclados en sus diferentes estados de crecimiento como un planteamiento en todo momento de la imagen como una representación iconográfica.

Es crucial tener en cuenta que la flora y la fauna representadas en muchas obras no son elementos tomados simplemente del natural sino más bien reconstrucciones selectivas de los elementos naturales, del modo que habrían sido vistos por diferentes viajeros y expedicionarios. Esto será uno de los factores que, junto con la visión del dibujante o pintor influya más en la realización final de la pieza. Los dibujantes se veían en todo momento condicionados al ojo experto del naturalista que les acompañaba y que en cierta manera les obligaba a realizar unas obras en las cuales la idea de veracidad era lo menos perseguido. Hasta el momento, en el mundo del arte, siempre que se veían conjuntos de animales o frutas y verduras formando bodegones se daba por supuesto que, en una gran mayoría de los casos, lo allí representado fueran elementos captados del natural. Siempre se contaba con esa misma intencionalidad del pintor a la hora de realizar las diferentes obras en las cuales podían quedar reflejados elementos costumbristas que se plasmaban claramente con un sentido simbólico. Así pues, aparecen a lo largo de la tradición barroca de los bodegones numerosísimas composiciones en las que lo que a primera vista parece ser un bodegón sin más, nos presenta una escena religiosa, no solo a través del segundo plano, sino dotando a los elementos que aparecen en el bodegón de un sentido cristiano. En este caso de los pintores expedicionarios lo que se nos presenta es algo completamente diferente, una concentración de los diferentes estados de la naturaleza en un mismo ser, con la finalidad de poder captar todos los estados de la planta que se refleja. Lo que con ello pretenden es buscar un espécimen que refleje con claridad un estereotipo de la planta (ya que si se recoge un solo espécimen en él se concentrarán todos los especímenes similares que existan).

⁵²⁵ PEDRO, Antonio de. “El dibujo, y las estrategias de la representación científica”. Co-herencia (Medellín, Enero./Junio 2009), Volúmen 6 nº 10, p. 11-28.

4.5.1.1 Los óleos de la colección del Real Jardín Botánico.

El Real Jardín Botánico de Madrid alberga entre su colección cuatro óleos que constituyen de los pocos ejemplos que se conservan en la ciudad en donde se aúnan lienzos y representación de especímenes botánicos con intencionalidad científica y sin estar formando parte de un bodegón. Éste es el caso de los cuatro cuadros conservados en la sala de juntas del mismo en los que se reflejan una *Palta*, una *Piña de Montaña*, un *Pepino* y –en la misma obra– una *Huanábana*, *Zeresa* y *Huayaba*. Estas frutas se considerarían en su momento como especies con un interés propio más allá de la simple presentación de frutas exóticas para formar parte del Real Gabinete, sino posiblemente con una intencionalidad de ser introducidas en la producción peninsular.

La llegada inicial de estas obras al Real Jardín Botánico se desconoce, así como su trayectoria en el mismo. Sin embargo, teniendo en cuenta la técnica y temática, sí que pertenecerían a la producción de la segunda mitad del siglo XVIII de obras botánicas americanas. Los cuatro lienzos parecen haber podido pertenecer a un conjunto mayor de obras relativas a las frutas peruanas. Esto apoyaría la teoría de que se tratase de la mitad de los “siete lienzos, que representan varias frutas peculiares de aquel país [Perú], que cree conducentes al adorno del Gabinete de Historia Natural del Príncipe Nuestro Señor” que aparecen mencionados en una carta del Virrey Amat a Julián de Arriaga, escrita en 1772 y conservada en el Archivo de Indias. Ésta haría referencia al envío realizado entonces por el propio Amat de varias las obras para formar parte del Real Gabinete de Historia Natural y para el que Carlos III había solicitado se enviasen ejemplares de relacionados con las Ciencias Naturales desde todos los confines del mundo.

“he mandado copiar las frutas propias y particulares del Paiz, las que aparecen con la m^r semejanza q.^e Cabe en el arte en los siete Lienzos que en la ocasión lleba embarcados a su bordo la Frag^{ta} de S. M. nombrada Santa Rosalía a cargo de su Maestre D. Francisco Ignacio Albisu a entregar al Presid.^{te} de la Contratación de Cádiz a disposición de V.E. para que sirviéndose de mandarlos recoger los ponga a los pies de S. S. S.^{ma} por parecerme no menos peregrinos en la Historia de la Naturaleza estos frutos vegetables que lo son en ella y en la Escuela de la Providencia, aquellas sensibles producciones que deseo sean de su agrado y satisfacción”.⁵²⁶

El envío llegaría a Cádiz el 25 de septiembre de 1772 a bordo del de la fragata Santa Rosalía y de su recepción y sucesivo envío informaría Joaquín Manuel de Villena y Guadalfajara, Marqués del Real Tesoro, al Secretario de Estado de Indias, Julián de Arriaga. La última noticia encontrada sobre los mismos remite a su envío a Madrid acompañados por José Aparicio, pero después de ello se desconoce su paradero. El propio Barras de Aragón incluye en su

⁵²⁶ Legajo 1549, Indiferente General, Archivo de Indias. Sevilla. En BARRAS DE ARAGÓN, Francisco de las. “Documentos referentes al envío de cuadros representando mestizajes humanos y varios productos naturales del Perú, hallados en el Archivo de Indias de Sevilla”. Madrid: Actas y memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria, Museo Antropológico Nacional, 1929. Volúmenes 8-9, Comunicación 72.

comunicación la nota escrita en el documento, por una mano diferente, indicando “Véase su paradero”. Esta nos revela cómo con anterioridad a 1930 ya se encontraban desaparecidas dichas obras.

Las cuatro obras del Botánico (FIG. 16), tres de ellas de dimensiones parecidas y la cuarta más rectangular, están pintadas al óleo y muestran en ellas tanto las plantas como las flores y frutos que estos especímenes producían. Igualmente, en todos los casos, nos presenta los frutos abiertos para así poder observar cómo es su carne y la semilla. El acercamiento al estudio botánico es significativo en ellas, indicándonos con detalle las flores, la piel y las hojas de las diversas plantas.

No será únicamente la coincidencia en periodo y temática la que nos lleva a sospechar de la pertenencia de estas cuatro obras a la serie señalada, sino que así mismo estaría apoyada la teoría en la nomenclatura utilizada para referirse a las diversas especies que en ellas aparecen representadas, así como las especies en sí mismas. Seguramente el caso más destacable sea el del pepino. La singularidad reside en que lo que generalmente conocemos como pepino (*Cucumis sativus*) es una hortaliza y no se trata de una especie americana, sino que se atribuye su origen a la India, desde donde se habría extendido hacia el resto del mundo, y carecía de singularidad al haberse venido utilizando en gastronomía desde la antigüedad⁵²⁷. Sin embargo, el que aquí aparece representado dista de la imagen que tenemos de un pepino. Esto se debe a que se trata de un *Solanum muricatum*⁵²⁸, conocido como pepino dulce, pepino de árbol, pepino melón o pepino de fruta y originario de la región andina sudamericana. Se desconoce a qué país se debe su domesticación, pero ésta está limitada a Perú, Colombia y Ecuador. Este hecho contribuye a la localización de estas frutas como pertenecientes al territorio del Virreinato del Perú.

“Los frutos maduros de *Solanum muricatum* son muy apreciados en América del Sur por su sabor azucarado y característico aroma. Son, como las otras Solanáceas, una buena fuente de vitamina C; se consumen también verdes, en ensaladas. El pepino dulce es una planta de cultivo antiguo en Perú.”⁵²⁹

Esta especie ya fue recogida por Ruiz y Pavón en su *Flora Peruviana y Chilensis*⁵³⁰ aunque bajo diferente nombre científico, *Solanum variegatum*. El nombre actual le fue otorgado en 1789 por el botánico William Aiton, del Real Jardín Botánico de Kew⁵³¹. Los botánicos

⁵²⁷ En Web: http://www.floraiberica.es/floraiberica/texto/pdfs/03_069_04_Cucumis.pdf (Consultado el 28 de octubre de 2014).

⁵²⁸ NÚEZ VIÑALS, Fernando y RUIZ MARTÍNEZ, Juan José. *El pepino dulce y su cultivo*. Roma: Estudio FAO producción y protección vegetal, 1996. Número 136.

⁵²⁹ LEÓN, Jorge. *Botánica de los cultivos tropicales*. Costa Rica: Editorial Agroamérica, IICA, Costa Rica, 2000, p.322.

⁵³⁰ RUÍZ, Hipólito y PAVÓN, José. *Florae Peruvianae, et Chilensis: sive, Descriptiones, et icones plantarum Peruvianarum, et Chilensium, secundum systema Linnaeanum digestae, cum characteribus plurium generum evulgatorum reformatis*. Madrid: 1794, p.32. En Web: <http://bibdigital.rjb.csic.es/spa/Libro.php?Libro=5798&Pagina=235>, (Consultado el 05 noviembre 2014).

⁵³¹ NÚEZ VIÑALS, Fernando y RUIZ MARTÍNEZ, Juan José (1993), p.3.

españoles recogieron imágenes de la planta⁵³², su fruto, flor y sus semillas, en las que se aprecian con mayor exactitud que en el lienzo sus diversas partes, pero ambos mantienen un interés científico similar por las diversas partes de la planta. Su forma característica y piel rallada ya aparece representada en la cerámica Moche, Chimú y Paracas, por lo que debía tratarse ya de una fruta popular con anterioridad a la llegada de los españoles. Sin embargo, no se conoce documentación relacionada con el intento de importación de la misma a la Península, posiblemente esto se debiese a la idea que se tenía asociada al consumo excesivo de dicha fruta provocaba la muerte. Esta creencia se desarrolló en época colonial en algunos valles del Perú central e hizo que se le otorgase el nombre de mataserrano⁵³³.

Dentro de las cuatro obras conservadas en el Botánico, podríamos agruparlas dos a dos: como arbustos o plantas y como árboles. En el caso del pepino y la piña de montaña la planta ocupa casi la totalidad del espacio pictórico vislumbrándose al fondo un paisaje. En el caso de la piña, haciendo referencia a su entorno de crecimiento el autor colocó en la parte derecha del paisaje una montaña. Los frutos aparecen representados en las plantas, en diferentes fases de crecimiento y un ejemplo de fruto maduro está colocado sobre el suelo. En ambos casos se presenta a la izquierda de la planta la fruta completa y a la derecha de la misma el fruto abierto por la mitad, dejándose ver su interior. La representación de las flores mantiene una relación de tamaño que no siempre se había venido conservando en las ilustraciones botánicas en donde, para facilitar la visibilidad y comprensión de las mismas veían aumentadas su tamaño llegando, en ocasiones, a ser tan grandes como los propios frutos.

Las descripciones de estas plantas en los libros *Botánica de los cultivos tropicales* y *Ananas* nos permiten ver la exactitud en la representación de las mismas y el nivel de detalle alcanzado aun no siendo una obra de gran realismo. En el primer caso:

“[...] *Solanum muricatum* [Pepino] es una hierba muy ramificada, de follaje compacto, que alcanza hasta un metro de largo. Las hojas de pecíolos largos (tres a cuatro centímetros) y delgados tienen láminas ovado lanceoladas, enteras o recortadas, anchas en la base, agudas u obtusas en el ápice, de 2 a 12 cm. de largo por uno a cuatro centímetros de ancho. La inflorescencia que aparece en la parte superior de las ramas es axilar y se compone de pocas flores, de pedúnculos finos y cortos. El cáliz, en forma de estrella de cinco segmentos, es pubescente en el lado externo; la corola, azul pálido a morado, con cinco segmentos, mide dos centímetros de diámetro. El centro de la flor lo ocupan las anteras erectas y amarillas, y el pistilo largo y curvo.

Los frutos con bayas carnosas, esféricas, ovoides o elipsoidales. El color de la cáscara varía de verde claro a amarillo paja, por lo común hay manchas longitudinales o áreas punteadas de morado, a veces casi negras, aunque en algunos clones faltan del todo. La pulpa gruesa, carnosa y agri dulce, tiene un olor que recuerda al pepino. El tabique central que divide la fruta en

⁵³² RUÍZ, Hipólito y PAVÓN, José (1794), Volumen 2, Tabla 162.

⁵³³ NUEZ VIÑALS, Fernando y RUIZ MARTÍNEZ, Juan José (1993), p. 4.

dos celdas, y sobre el que van adheridas las semillas, no se engruesa como en otras Solanáceas.”⁵³⁴

En el segundo caso de la piña:

“*Ananas monstrosus* is considered to be the most primitive of the *Ananas* species, its most conspicuous characteristic being the lack of a crown. It is only known by some specimens and one description by CAMARGO (1956). Pineapples without crowns have frequently been collected in different varieties, but it is not known whether they are mutations or represent a stade character and consequently the author does not regard them as valid species.”⁵³⁵

Ambas descripciones tienen una alta precisión en lo relativo a la imagen que consiguen crear de estos frutos. Si bien el caso del *pepino* resultaba particular por la variación con respecto a lo que en la Península Ibérica asociamos con esta palabra, en el caso de la *piña de montaña* el problema reside en la variedad representada en la obra. La mayoría de las piñas (*Ananas*) comparten una morfología similar de hojas y de fruto, variando su tamaño, color y sabor y la disposición de las hojas con respecto al tronco. En este caso es precisamente uno de los elementos más característicos de la piña, su corona, lo que en esta obra está carente o es escasamente apreciable. El debate científico está en si la ausencia de corona puede suponer, o no, una característica fundamental en este tipo de piñas, puesto que se conocen casos en otras variedades en las que determinadas mutaciones han llevado a su falta. En 1870 se presentó en la revista *Revue Horticole* la *Ananassa monstrosa* como una variedad de piña no reconocida hasta el momento, pero que describe.

“L'*Ananassa monstrosa*, représenté par la figure 45, est une simple forme de l'*Ananas sativa* dont il a tout les caractères, moins le bourgeon terminal. Mais, alors, nous dira-t-on peut-être, pourquoi ne pas avoir fait précéder le qualificatif *monstrosa* par le terme spécifique *sativa*? Par cette raison que nous n'admettons pas cette marche que sert peu à la science, et qui, presque toujours, es absurde par les contradictions et les non sens qu'elle occasionne. Quant à la qualification *monstrosa*, nous l'avons adoptée pour nous conformer au précepte scientifique que admet que tout ce qui n'est pas conforme aux règles posées par la science est une anomalie ou une monstruosité, ce que revient au même. Ainsi, par exemple, on a admis que telle espèce doit avoir quatre ou cinq pétales; au lieu de cela, elle en a douze, quinze, vingt, etc.; c'est un monstre scientifique, d'où il semble résulter que ces belles fleurs que l'on recherche avec tant d'avidité ne prouve qu'un chose: la perversion du goût... Telle autre fruit doit avoir son fruit surmonté d'une couronne; il en est dépourvu; c'est un monstre”⁵³⁶

Este hecho, junto con la idea de que la *Ananas monstrosus* está considerada como la más primitiva de las piñas, lleva a pensar que es la especie representada en la obra. La variedad

⁵³⁴ LEÓN, Jorge (2000), p. 323.

⁵³⁵ PY, Claude; LACOEUILHE, Jean Joseph y TEISSON, Claude. *Ananas*. Editions Quae, Francia 1987, p. 35-36.

⁵³⁶ CARRIÈRE, Élie Abel. “*Ananassa monstrosa*”. *Revue horticole*. París: Librairie Agricole de la maison Rustique, 1870. Volumes 42-44, p. 288.

de piña más frecuente en la actualidad para consumo es la *Ananas Comosus*, pero sin embargo su dispersión está ligada a la mano del hombre, por lo que parecería extraño que se pusiese como ejemplo de una flora que formase parte del Gabinete de Historia Natural.

“No se ha encontrado aún poblaciones silvestres de *Ananas comosus*. Los piñales espontáneos en selvas y sabanas del norte de América del Sur son restos de siembras abandonadas, pues la propagación vegetativa permite a estas plantas vivir por medio siglo o más sin la intervención del hombre.”⁵³⁷

Una de las características que más puede chocar entre la piña representada en el cuadro y las que se representan en otras imágenes es el hecho de que aparezca representada como un conjunto de plantas que salen de un mismo tronco, cuando habitualmente vemos a cada planta saliendo del suelo y siendo coronada por una sola piña. Eso sí que se correspondería, puesto que cada una de las ramas está culminada en el cuadro por la flor de la piña o una piña, quedando algunas ramas sin fruto ni flor.

Por otro lado nos encontramos con los otros dos cuadros en donde se representan los árboles de la palta⁵³⁸ (*Persea americana*) y la guanábana (*Annona muricata*), así como la guayaba (*Psidium guajava*) y el fruto de la cereza. En el caso de este último, al carecer de hojas y no aparecer reflejado el árbol de donde proviene, no se puede especificar cual es la proveniencia de esta cereza. Sin embargo, al tratarse de obras en las que se está resaltando la particularidad de la fruta natural, cabría pensar que se trata del fruto del *Prunus serotina*, o de la *Phylaxis peruviana*. En ambos casos se trata de especies que se encuentran con facilidad en Perú, pero sin embargo los botánicos creen que la segunda fue introducida allí por los españoles, puesto que es una especie autóctona en Méjico⁵³⁹. Sin embargo, basándonos únicamente en la imagen que nos facilita el cuadro hemos pensado en la posibilidad de que se trate de la primera opción, puesto que, si se tratase de la *Phylaxis peruviana* se habría prestado mayor atención al recubrimiento de la fruta, algo muy característico de ella. Igualmente esta última proviene de un arbusto, mientras que el *Prunus serotina* es un árbol, y no hay que olvidar que se establece una separación entre arbustos y árboles en estos cuadros. Éste, conocido como capulí en Perú, no es únicamente popular por su fruto, sino que es utilizado en fiestas tradicionales de carnaval en donde un palo hecho de este árbol se decora y se conoce como “unsha”⁵⁴⁰.

Si bien hemos visto cómo en los cuadros de la piña y el pepino la planta ocupaba toda la superficie del cuadro, en esta ocasión los árboles están emplazados en un lateral de la obra, mientras que se deja la zona inferior central de la misma para la exposición de los frutos. Aquí se establece una segunda diferencia con los dos anteriormente comentados ya que, si bien en los primeros las frutas estaban colocadas directamente sobre el suelo, en esta ocasión nos

⁵³⁷ LEÓN, Jorge (2000), p. 456.

⁵³⁸ Palta, también llamada aguacate en función del país.

⁵³⁹ *Lost Crops of the Incas: Little-known Plants of the Andes with Promise for Worldwide Cultivation*, National Research Council (U.S.). Advisory Committee on Technology Innovation. National Academy Press, 1989, p. 223-227.

⁵⁴⁰ *Cajamarca, Almanaque estadístico departamental*. Instituto Nacional de Estadística e Informática. Perú: 2001, p. 244.

encontramos con que la guayaba, el aguacate, la guanábana y la cereza aparecen colocadas sobre una losa sobre el suelo, a modo de mesa. Así mismo, y debido a la localización de los árboles en los laterales del cuadro, se colocan los frutos abiertos y cerrados juntos en la parte central inferior del lienzo. En la parte superior, el hueco resultante está completado por un paisaje con más árboles de las especies ya representadas en primer plano y en donde no parece destacar ningún lugar concreto de la geografía americana.

En el caso de los árboles de la guayaba y la guanábana, al igual que había sucedido en las otras dos obras comentadas, se representan la flor, las hojas y los frutos en el árbol y en la parte inferior los frutos cerrados y abiertos. Este último paso también se repite en el caso de la cereza. Ruíz y Pavón también representaron asimismo la guayaba, bajo el nombre linneano de *Psidium pyrifera* en su obra sobre la flora peruana y también muestran el fruto y su interior, aunque en lugar de realizar un corte longitudinal a la fruta lo realizan horizontal. En el caso de Mutis⁵⁴¹, hay 15 representaciones de *Psidium* en su obra, pero sin embargo solamente una es identificada como *Psidium pomiferum*⁵⁴². El dibujo recoge todas las características botánicas de la obra, pero sin embargo no muestra el interior de la fruta en ninguna de las imágenes. En el caso de la guanábana, son 14 las imágenes recogidas entre los dibujos de Mutis y, al igual que con la guayaba, el fruto únicamente es representado en su exterior, sin mostrar sus semillas ni carne.

El fruto de la guayaba puede variar en tamaño y su pulpa tiene diferentes colores en función de su variedad, desde el rojo y naranja hasta el blanco. El pintor mantuvo el interés científico de la obra también a la hora de realizar las flores, dejando ver su color blanco y los cinco pétalos de las que éstas están formadas⁵⁴³. En la obra de Ruiz y Pavón *Florae Peruviana et chilensis* se hace mención a la abundante producción de guayaba que se llevaba a cabo en Huanuco, Perú, de tal forma que las zonas limítrofes conocían a sus habitantes como guayaberos. En el lado izquierdo de la obra representa el autor el guanábano destacando una de sus mayores características, los frutos saliendo directamente del tronco. Al igual que sucede con el resto de las imágenes ya comentadas, representa todas las fases de desarrollo de la planta, destacando el tamaño de los frutos y la abundancia de los mismos. En el caso del fruto abierto muestra con claridad las semillas negras, similares a las de la chirimoya, sobre la pulpa blanca y carnosa.

Por último, el cuarto cuadro de la serie conservada en el Real Jardín Botánico de Madrid es el óleo referente a la *Palta* o Aguacate. Se trata de la única fruta de la serie que aparece mencionada en la *Historia General del Perú*, escrita por el Inca Garcilaso y publicada al año siguiente de su muerte, en 1617. En ella se menciona cómo fue introducida en los valles peruanos, puesto que provenía de territorio mejicano.

⁵⁴¹ La colección de dibujos pertenecientes a la Real Expedición Botánica al Nuevo Reino de Granada (1783-1817) se encuentra en el Real Jardín Botánico de Madrid y es consultable online en la Web: <http://www.rjb.csic.es/icones/mutis/paginas/index.php>. (Consultado el 07 de noviembre de 2014)

⁵⁴² La *Psidium pomiferum* es reconocida como sinónimo de la Guayaba.

⁵⁴³ RUÍZ, Hipólito y PAVÓN, José (1794), p. 223-225 y tabla CDXVIII.

“Tupac Inca Yupanqui fue á la provincia Cañari, y de camino conquistó la que hay antes, que llaman Palta, de donde llevaron al Cuzco ó sus valles calientes la fruta sabrosa y regalada que llaman palta.”⁵⁴⁴.

También aparece representada la palta entre los dibujos de Mutis, en donde destaca por una curiosidad, la falta de color de la carne interior del fruto. Si bien es envidiable el cuidado puesto en el resto de la imagen representada, en donde se puede observar hasta el último detalle dibujado en el hueso del fruto, es la ausencia del color verde característico la que más destaca. Este verde sí que se puede apreciar en el óleo, en donde se aprecian los diferentes matices de verde.

Asimismo se trata del único árbol representado de forma aislada. Esto parece querer destacar la relevancia de esta fruta, a la que el pintor además presta una especial atención presentándola abierta, con y sin hueso, y partida en un cuarto con el hueso junto a ella, colocado todo sobre la losa. El árbol cumple las mismas condiciones que los anteriormente mencionados, representa la flor, diversos estadios de crecimiento del fruto y el fruto. Cada uno de los cuadros cuenta en su parte inferior con una inscripción relativa a los frutos que aparecen en ellos representados: “Pepino. h. 1b”, “Piña de montaña”, “Guanábana. III.b” “Zeresa. I” “Huayaba. IIIb” y “Palta. I.b. por otro nombre Aguacate. I. 11. h”. Se desconoce a qué pertenecen los números y letras que acompañan a cada uno de los nombres. Se ha buscado relación con Linneo o Ruiz y Pavón sin éxito.

4.5.2 LOS BODEGONES DE MELÉNDEZ PARA EL GABINETE DE HISTORIA NATURAL.

En lo concerniente a representaciones de flora (y dejando para el final el *Quadro de Historia Natural Civil y Geográfica del Reyno del Perú* del Museo Nacional de Ciencias Naturales por ser un compendio de Antropología, Geología, Flora y Fauna), el último conjunto de obras destacable por su intencionalidad científica es el formado por los bodegones que Luis Meléndez realizó para que formasen parte del gabinete de Historia Natural del Príncipe de Asturias y que fueron realizadas entre 1759 y 1774. La serie, compuesta por 44 obras, fue de los pocos conjuntos realizados por el artista que suscitaron interés por parte de la Corona y actualmente se encuentra repartida entre el Museo Nacional del Prado, Patrimonio Nacional y el Museo Nacional de Escultura. El historiador y pintor Juan Agustín Cean Bermúdez fue el primer autor en considerar esta serie como el mayor proyecto realizado por el pintor y dotarla de importancia⁵⁴⁵. El lugar donde habrían estado ubicadas primero las obras fue desconocido durante bastantes años al no aparecer en los inventarios del Palacio de Aranjuez (en donde según Ceán se

⁵⁴⁴ VEGA, Garcilaso de la. *Historia General del Perú, ó Comentarios Reales de los Incas*. Madrid: Imprenta Villalpando, 1800. Tomo IV, p. 355-356.

⁵⁴⁵ “Representó con naturalidad frutas y bodegones, y son de su mano cuarenta cuadros de estos asuntos que están en la primera pieza del cuarto del rey en Aranjuez”. BERMÚDEZ, Cean (1800), p.118.

encontraban) ni localizarse en ninguno de los inventarios antiguos del Museo del Prado⁵⁴⁶. Cuando finalmente se descubrió su emplazamiento inicial en la Casita del Príncipe de El Escorial, se pudo realizar un estudio conjunto, en el que se incluyeron algunos de los cuadros de Meléndez que durante un tiempo acompañaron a estas obras como parte del Gabinete.

“Aunque el conjunto destacaba por la pintura flamenca, italiana y española del siglo XVII, con algunas obras del XVI, había también cuadros del siglo XVIII, como los diecisiete de Clemente Ruta; los diez pequeños lienzos con escenas de la vida de Cristo y ruinas de Giovanni Paolo Panini; la Magdalena y la Betsabé de Giambettino Cignaroli, que pertenecieron al veneciano Francesco Pesaro, de misión diplomática por España entre 1777 y 1789; la Alegoría del amor a la Virtud de Mengs, situada en un lugar principal en la sala de entrada; los seis paisajes que formaron parte del gabinete de Claude-Joseph Vernet, encargados por el príncipe en 1781 y concluidos al año siguiente; una Última Cena y una Asunción de Mariano Salvador Maella; algunas vistas de puertos españoles de Luis Paret y Mariano Sánchez, y la serie de los Cuatro elementos de Luis Meléndez, es decir los cuarenta y cinco bodegones que pintó para el príncipe «a fin de componer un divertido Gavinete con toda la especie de comestibles que el clima Español produce», que más tarde decoraron el pabellón grande del embarcadero del Jardín del Príncipe en Aranjuez, para pasar después al palacio de aquel Real Sitio y de allí, en 1819, al recién creado Real Museo de Madrid.”⁵⁴⁷

M^a del Carmen Espinosa Martín⁵⁴⁸ localizó en el Archivo General de Palacio (sección Carlos VI, Príncipe) diversos documentos que reflejan el desarrollo de la realización de estas obras y en las que en todo momento se subrayaba su intención de formar parte del Gabinete de Historia Natural⁵⁴⁹. Así figura en la “Razón de los Cuadros que tengo entregados a S.A.A. Serenísimas del Nuevo Gavinete de la Historia Natural”⁵⁵⁰, enviada a principios de 1772; también en los recibos⁵⁵¹ del 5 de febrero de 1771 del pago a Luis Meléndez de 12,000 reales de vellón, “a cuenta de la obra de Historia Natural que ha entregado y ba trabajando de orden de S.S. para el adorno de un Gavinete”; del 25 de mayo de 1771 por el pago de 9000 reales por “la obra de Historia Natural” y del 30 de octubre del mismo año de 12000 reales por la misma razón. Asimismo figuran estos mismos pagos realizados al pintor por el Gabinete de Historia Natural, entre los “Gastos extraordinarios de los Reales alimentos del Príncipe” de 1771. Igualmente, en la

⁵⁴⁶ Las diferentes localizaciones de las obras fueron estudiadas por María del Carmen Espinosa en “Aportes documentales a los bodegones de Meléndez”, *Boletín del Museo del Prado*, 28, 1989, p. 67-77.

⁵⁴⁷ Javier Jordán de Urries y de la Colina. *La Casita del Príncipe de El Escorial. Cuadernos de Restauración de Iberdrola*. XII. Iberdrola, Madrid 2006.

⁵⁴⁸ ESPINOSA, María del Carmen. “Aportes documentales a los bodegones de Meléndez”. *Boletín del Museo del Prado*. Madrid: 1989. Nº 28, p. 67-77.

⁵⁴⁹ Todos estos documentos están publicados en CHERRY, Peter. *Luis Meléndez Still-Life Painter*. Madrid: Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.

⁵⁵⁰ AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 46.

⁵⁵¹ AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 6.

petición que realiza Meléndez para obtener el puesto de Pintor de Cámara el 26 de Octubre de 1771 Meléndez escribe,

“no siendo menor la que emprendió al olio, cuya representación consiste en las quatro Estaciones del año, y más propiamente los quatro Elementos, a fin de componer un divertido Gavinete con toda la especie de comestibles que el clima Español produce en dichos quatro Elementos de la que solo tiene concluido lo perteneciente a los Frutos de la Tierra por no tener medios para seguirla”.

En esta petición no solamente destaca el designio de dotar al gabinete de la producción que conocemos, sino que ésta habría de ser mucho mayor a lo que Meléndez llegó a realizar. Esto se confirma en el sumario entregado al Duque de Uceda en enero de 1778 en el que el pintor habla de

“Una gran colección de Cuadros de diferentes tamaños que debían contener la historia natural de españa, esto es la pintura de todas las frutas, carnes, aves, pezes, Flores, Alimentos y demás producciones naturales de estos Reinos”⁵⁵².

Al igual que sucede con los Cuadros de Castas, los bodegones de Meléndez han sido estudiados en profundidad, principalmente desde un punto de vista artístico, por Eleonor Tufts, Manis A. Tomlinson, Juan José Luna, Natacha Seseña, Carmen Garrido, Gretchen A. Hirschauer, Catherine A. Metzger y, especialmente por el ya citado Peter Cherry ⁵⁵³. Por ello, al igual que sucede en el estudio en este trabajo de los cuadros de castas, el punto de vista se centrará principalmente en la intencionalidad científica del proyecto llevado a cabo por Meléndez para el Príncipe de Asturias.

Le dedicación de Meléndez al bodegón resulta particular, si se tienen en cuenta sus aspiraciones a ocupar un puesto dentro de los pintores reales. Su inmersión en los bodegones suponía una especialización anómala, sin antecedentes previos en el siglo XVIII. Existían numerosos pintores anteriores a él con una producción abundante de bodegones pero que simultáneamente dedicaban un gran tiempo a la realización de otras obras de diversa temática⁵⁵⁴. Los bodegones de Juan Fernández, El Labrador, estuvieron presentes en la vida del pintor desde

⁵⁵² AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 46.

⁵⁵³ TUFTS, Eleanor. Luis Melendez. Eithteenth-century Master of the Spanish Still Life. Columbia: University of Missouri Press, 1985; TOMLINSON, Janis A. “The Provenance and patronage of Luis Melendez's Aranjuez still lifes”. *Burlington magazine*. Londres: Savile Publishing Company Ltd, 1990. Volumen 132, número 1043, p. 84-89; LUNA, J. José; CHERRY, Peter y SESEÑA, Natacha. *Luis Meléndez. Bodegones*. Catálogo exposición. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004; HIRSCHAUER, Gretchen; A. METZGER, Catherine A.; CHERRY Peter y SESEÑA, Natacha. *Luis Meléndez: Master of the Spanish Still Life*. New Heaven: Yale University Press, 2009; CHERRY, Peter (2006); GARRIDO, Carmen y CHERRY, Peter. *Luis Meléndez: la serie de bodegones para el Príncipe de Asturias: estudio técnico*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004.

⁵⁵⁴CHERRY, Peter (2006), p. 84.

pequeño, formando parte de las obras que se encontraban en la casa de sus padres⁵⁵⁵. Así mismo, pintores como Sánchez Cotán, Antonio de Pereda⁵⁵⁶ o Zurbarán habían dedicado parte de su obra a la realización de obras de esta temática en siglos anteriores a los de Meléndez. Se desconoce hasta qué punto tuvo acceso el pintor a la producción de bodegones españoles anteriores a su siglo, debido a la limitada compilación existente en la colección real. Sin embargo, sí que se conoce la compra realizada por Felipe IV de bodegones italianos y del norte de Europa del siglo XVII, que supondrían obras de importante valor dentro de su colección⁵⁵⁷. Serían precisamente estos bodegones italianos los que, según Cherry, llevarían a la asimilación de los mismos con estudios de botánica, dejando su papel meramente decorativo para pasar a formar parte de un estudio de la naturaleza.

“A well-known precedent for botanical still life paintings were the "portraits" from the Tuscan gardens of the Grand Duke Cosimo III de Medici (1642-1723) by the Italian still life painter Bartolomeo Bimbi (1648-1730), that systematically item is a comprehensive range of varieties of fruits”⁵⁵⁸

“Bimbi’s more significant work is a series of botanical paintings created for the grand-ducal gardens and orchards. This series may have been an important precedent for Meléndez’s still lifes on the theme of natural history for the Prince of Asturias”.⁵⁵⁹

Esta imitación de la naturaleza llevaría a Meléndez a la búsqueda de nuevas formas de desarrollar esta pintura y encontraría en el conjunto de ellas el ofrecimiento perfecto al monarca para su colocación como pintor real. Carlos III habría entrado en Nápoles en contacto con esta nueva concepción de bodegón y seguramente este modelo rondaría su cabeza tras su llegada a España. Aún así, su principal interés continuaría estando en los bodegones de origen flamenco del XVII. El interés por los bodegones seguiría presente en la monarquía a través de Carlos IV, quien decoró gran parte del Palacio de Aranjuez valiéndose de los bodegones flamencos que tanto interés habrían suscitado en su padre. En ambos casos sería el extremado realismo naturalista representado en el inmenso detalle puesto en las obras lo que habría suscitado el interés de los monarcas. Los nuevos modelos desarrollados en Italia, así como los establecidos por los pintores de bodegones del norte de Europa del siglo XVII, le servirían a Meléndez para establecer los suyos propios. La influencia italiana acarrearía la distribución de los elementos en el espacio pictórico mientras que, en el caso de los bodegones norteeuropeos, el influjo residiría

⁵⁵⁵ Inventario de los bienes de su familia presente en la obra de CHERRY, Peter (2006). Doc. 41, p. 593-646.

⁵⁵⁶ Pereda habría aportado al bodegón español la apertura de los espacios, influido por la corriente napolitana de bodegones en donde se abrían los límites de la obra contribuyendo a una mayor naturalidad de lo allí representado.

⁵⁵⁷ CHERRY, Peter (2006), p. 95 y TUFTS, Eleanor (1985), p. 39-43.

⁵⁵⁸ CHERRY, Peter y LUNA, Juan J. *Luis Meléndez: Still Lifes*. Catálogo exposición. Dublin: National Gallery of Ireland, 2004, p. 23.

⁵⁵⁹ CHERRY, Peter (2006), p.100.

principalmente en la concepción de la pieza como un elemento capaz de trasladar al cuadro –de una forma fiel– la naturaleza y sus elementos.⁵⁶⁰

“Meléndez shared with his earlier Northern counterparts a fundamental belief in the value of the imitation of nature and it was probably on this level that their precedent was at once a challenge and inspiration to his own conception of still-life painting”⁵⁶¹

El pintor había visitado Nápoles, su ciudad natal,⁵⁶² en su viaje de vuelta a Madrid desde Italia, lo que seguramente le puso en contacto con el estilo napolitano de pintura de bodegones que quedaría presente en su obra a partir de ese momento. Sin embargo sería de Nápoles de donde vendría su mayor competidor en la materia de bodegones en la corte, Giacomo Nanni. Sus obras serían muy selectivas con los elementos representados, mientras que Meléndez tendería a la búsqueda de una compensación entre los mismos, y carecerían de la precisión “científica” que el pintor español buscaba⁵⁶³. Peter Cherry defiende que, durante este mismo periodo, Meléndez pudo entrar en contacto con la obra resultante de las excavaciones llevadas a cabo en Pompeya y Herculano. Esto seguramente habría sucedido a través de la publicación de *Le Antichità di Ercolano Esposte*, en donde se representarían algunas imágenes de alimentos representadas por los romanos y predominaría la búsqueda del mismo detalle y verosimilitud que el pintor pretendía para sus obras. Sin embargo estas imágenes no dejaban ser de baja calidad y la mayor parte de las que se habían impreso en el libro habían sido retocadas por el grabador⁵⁶⁴.

El mito de Zeuxis habría de estar muy presente en todo momento en la mente de Meléndez mientras realizaba sus obras y observaba los descubrimientos realizados en las excavaciones italianas. La capacidad de engañar a la vista, dando a pensar que lo que se encontraba delante de uno mismo era real, sería el mayor cumplido que se podía dar a cualquier pintor. Sin embargo, la corriente neoplatónica, predominante desde el siglo XVI abogaba por la interpretación de la naturaleza mejorándola en vez de representándola de la manera más fiel posible.

“Vasari también se contradice en cierto modo: por un lado afirma que "nadie puede hacer obras parecidas exactamente a la naturaleza" y por otro que "no todo en la naturaleza es bueno. La naturaleza crea a veces de modo extraño y accidental. Tiene elementos que no son hermosos".Y el

⁵⁶⁰ CHERRY, Peter (2006), p. 98.

⁵⁶¹ CHERRY, Peter (2006), p. 98.

⁵⁶² Meléndez nacería en 1715 en Nápoles, en donde su padre Francisco Antonio Meléndez se encontraba formándose y ciudad en la que había contraído matrimonio con su madre, M^a Josefa de Durazo. Debido a las hostilidades existentes en la ciudad, su padre decidió volver a Madrid cuando el pintor solamente tenía dos años, por lo que desarrollaría casi toda su carrera artística y formativa en Madrid.

⁵⁶³ Cherry destaca la influencia de otros pintores italianos, todos ellos pertenecientes a la segunda mitad del siglo XVII, que estarían presentes en las colecciones madrileñas a través de la importación de sus obras. De entre ellos destacan Giovan Battista Ruoppulo, Giovan Battista Recco, Giuseppe Recco y Tomasso Realfonso. CHERRY, Peter (2006), p.107.

⁵⁶⁴ CHERRY, Peter (2006), p.109- 112.

arte suele tener gracia y perfección que están fuera del alcance de la naturaleza, por lo que a veces el arte puede vencer a la naturaleza (natura vinta dall'arte)⁵⁶⁵

“En una palabra, el hombre imita todas las obras de la divina naturaleza y, de hecho, corrige, mejora y perfecciona las obras de la naturaleza inferior. El poder del hombre es casi semejante a la naturaleza divina, ya que, por sí mismo, es decir mediante su reflexión y por su arte, el hombre se gobierna a sí mismo.”⁵⁶⁶

Meléndez opta por contradecir estas teorías, presentando en sus obras una gran fidelidad a los productos representados. Al contrario de lo que había sucedido con los bodegones de siglos anteriores en dónde se mezclaban productos de diferentes temporadas o flores y frutos que rara vez podrían coincidir en un entorno natural, el pintor concentra en sus obras elementos de una misma temporada. Sin embargo, aun valiéndose de esta fidelidad, el pintor se ve inmerso en una constante compartida por los naturalistas y los pintores de naturalezas muertas: aislar el espécimen de su entorno natural, no permitiendo con ello al espectador ver más que la “naturaleza controlada” que éste puede observar en su estudio.

“La figura del jarrón con flores representa a un mundo vegetal aislado y controlado. Una naturaleza que ha quedado supeditada a las reglas y leyes de un código de reconocimiento basado precisamente, en el hecho de aislar y fijar para así determinar ciertos aspectos considerados esenciales para el reconocimiento y la descripción botánica: hierba, planta o árbol; categorías todas ellas fundamentales de la herborística renacentista. De manera que la expresión “tomado del natural”, que exhibe orgullosamente la obra de Fuchs en su Introducción, como sello identificador de la novedad de su trabajo, resume todo este proceso de búsqueda, recolección y selección que culmina en el gabinete del naturalista. Allí, precisamente en el gabinete, en un ambiente aislado de ese entorno natural “desordenado”, es donde el nombre y la figura aparecen como resultado de la aplicación de un método científico. Es allí, en que el ejemplar recolectado pasa a ser un ejemplar nombrado; es decir, de cosa natural a objeto cultural. Donde los ejemplares naturales seleccionados y recolectados, se convierten en conocimiento visual ordenado y sistematizado. De esta manera, la extensa, variada y desordenada naturaleza queda reducida a una sencilla flor puesta en un jarrón doméstico, como símbolo de una ciencia que para ser tal requiere de la apropiación, el aislamiento y la representación: se recolecta éste o aquel espécimen; se dibuja éste o aquel elemento; en ambos procedimientos, hay selección y hay desecho.”⁵⁶⁷

Para Meléndez, la opción de representar un catálogo de la fruta existente en España parecía la opción más lógica y que mayor aproximación podría traerle al monarca. Como señala M^a del Carmen Simón Palmer, la llegada de los Borbones al trono había supuesto un cambio en las costumbres alimenticias del palacio y la modificación en la ingesta de la fruta, modificando su

⁵⁶⁵ TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética III: La estética moderna, 1400-1700*. Madrid: Akal, 1991, p.238.

⁵⁶⁶ Marsilio Ficino tradujo los dieciocho libros de Teología Platónica entre 1469 y 1474 por encargo de Cosme de Medici. CALLE, Román de la. *Gusto, belleza y arte. Doce ensayos de historia de la estética y teoría de las artes*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006, p.145.

⁵⁶⁷ PEDRO ROBLES, Antonio E. (2009), p. 18-19.

orden en las comidas y formando parte fundamental de la dieta de los infantes y el Príncipe de Asturias.

“Con la llegada de Felipe V cambia el orden de servir los alimentos, y la fruta de los principios es sustituida por sopas. Asimismo los postres son de dulce, con lo que el consumo baja estrepitosamente, como demuestra el gasto hecho por la Frutería: 7.000 reales frente a los 45.000 de la Confitería. Durante el reinado de Carlos III se sirve fruta al príncipe y a los infantes, pero el monarca no es muy aficionado⁵⁶⁸”

Éste hecho significaría una cotidianeidad con los productos que se representaban en los cuadros, puesto que los receptores, los Príncipes de Asturias, verían estos frutos con asiduidad. Sin embargo el resto de las clases sociales tendría un acceso más o menos diverso a este tipo de productos. En la capital el acceso sería por lo tanto variado, dependiendo a la zona a la que se perteneciese y si era una zona productora o no. Un ejemplo de ello está en que a principios de la segunda mitad del siglo XVIII, en la casa de un funcionario el gasto en frutas, verduras y postres era de 800 reales al año para nueve personas, lo que hace ver el escaso consumo que debía hacerse de estos productos.⁵⁶⁹

La ingesta de frutas no se limitaría exclusivamente en el XVIII a un consumo cotidiano, sino que sería recomendada como alimento para los enfermos y se le daría un valor en diversos tratados escritos por médicos. Este sería el caso de dos tratados traducidos al castellano en el último cuarto del siglo XVIII. El primer ejemplo de ello nos queda en la dieta recomendada para enfermedades agudas de Joseph-Jacques Gardanne, que se publicaría en Madrid en 1790. Para ello recomienda la ingesta de una variedad de frutas que aportarían al enfermo beneficios nutritivos e hidratación.

"En lugar de estas especies de sopas, se les puede permitir también las frutas de Estío crudas, y en Invierno las manzanas cocidas, ò las ciruelas y cerezas secas y cocidas. Los instruidos no se admirarán de ver que mando las frutas en las enfermedades agudas, pues todos los días ven buenos efectos; à este consejo solamente se resistirán los que aun estan muy imbuidos de preocupaciones antiguas; pero reflexionando, conocerán que estas frutas que apagan la sed, refrescan, abaten la calentura, corrigen la bilis corrompida y encendida, mantienen el vientre libre, y mueven las orinas, son el alimento mas conveniente à los calenturientos. [...] En todas las calenturas se pueden dar con libertad cerezas, guindas garrafales, fresas, ubas maduras, sangüesas, y moras; pero todas estas frutas deben estar muy maduras. Las manzanas, peras, y ciruelas, son menos fundentes, no contienen tanto xugo, ni son tan convenientes. Sin embargo hay algunas especies de peras sumamente aquosas, que pueden usarse, como la del Dean, las diferentes especies de pera Manteca, la de San German, la del buen Christiano, la Bergamota, la

⁵⁶⁸ SIMÓN PALMER, M^a del Carmen. *La cocina de palacio. 1561-1931*. Madrid: Ed. Castalia. 1997, p. 49.

⁵⁶⁹ PALACIO ATARD, Vicente. *La alimentación de Madrid en el siglo XVIII y otros estudios madrileños*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1998, p. 14-16.

de la Reyna, &c; tambien se puede tomar con el agua un poco de zumo de ciruelas bien maduras.⁵⁷⁰

Por otro lado tenemos la recomendación realizada en *El Conservador de la salud*, enfocado a la medicina de carácter preventivo. En este caso la atención se centra en cómo se deben ingerir éstas y las precauciones que hay que tener al tomarlas debido a las consecuencias que pueden acarrear su consumo.

“Las frutas son un alimento muy saludable, refresca, y se debe procurar que el Pueblo las tenga buenas y baratas. Pero si no están maduras, ya sea porque las han cogido temprano, ò porque el calor del Sol no ha sido suficiente para madurarlas, entonces son nocivas à muchas personas, particularmente si se comen por mucho tiempo; los dolores de estomago, de tripas, y la diarreha son las resultas. No se debe permitir la venta de las frutas que no estén maduras; sino es que se vendan cocidas, pues el fuego produce tal mutación en la fruta que le quita el ser nociva, y es aun mas sana y agradable comiéndola con azúcar.

Hay experiencia de que en ciertos años las frutas, principalmente las del fin del Verano, como las peras, y los melocotones, producen diarreha, disenteria, y colica; se ha atribuido la causa à una niebla, ò un moho que dicen cayó sobre estas frutas; otros han creído que por el grande calor del Sol se hallan estas frutas en un estado diferente de la maduración, y en el qual sus principios están demasiado exaltados.⁵⁷¹

La intención de Meléndez de documentar las frutas mediante los cuadros de bodegones suponía un nuevo planteamiento en lo referente al estudio de las ciencias naturales. La producción de fruta por parte de España siempre ha sido enorme, en comparación a la de la mayoría de los países europeos, y el pintor la retrata tanto en su estado fresco como mediante la reproducción de frutos secos.

Igualmente, quería establecer a través de estas pinturas la diferencia entre las cuatro estaciones. Las cuatro estaciones habían sido una temática decorativa común en los palacios europeos, pero por lo general tendía a representarse en su vertiente alegórica o combinando estas con aquello que les rodeaba, pero rara vez utilizando para ello las frutas. Quizás los antecedentes más cercanos a la obra de Meléndez los podríamos encontrar en *Las cuatro estaciones* de Arcimboldo (1573), en donde estas están representadas con flores y frutos, o en la de Francisco Barrera (1638) en la que se recogen todos los alimentos que se consumen en las

⁵⁷⁰ TISSOT, Simon-André-D. y GARDANNE, Joseph-Jacques. *Aviso al pueblo acerca de su salud ó Tratado de las enfermedades mas frequentes de las gentes del campo: Con un Catecismo o Instruccion sobre las asfixias o muertes aparentes y sobre los socorros que convienen...; compuesto por Mr. Gardane ; publicado de orden del Gobierno de Francia ; y traducido por Don Juan Galisteo y Xiorro*. Imprenta de Pedro Marín, 1790.

⁵⁷¹ LE BÉQUE DE PRESLE, Achille Guillaume. *El conservador de la salud, ó Aviso a todas las gentes acerca de los peligros que les importa evitar para mantenerse con buena salud, y prolongar la vida*. GALISTEO Y XIORRO, Felix (traductor). Madrid: Pedro Marin, 1776.

diferentes estaciones del año⁵⁷². Si bien es cierto que, como ya se ha comentado con anterioridad, la intención inicial del pintor era la de poder realizar también pinturas de flora y fauna que pudiesen quedar vinculados a las diferentes estaciones, hemos de suponer que la opción de comenzar la serie con las frutas se debería, entre otras causas, a la mayor facilidad de obtención de estas debido al precio y a la mayor accesibilidad a las mismas. Para la realización de estas obras optó por la utilización de formatos diferentes de óleos.

“Dia de los Santos Reyes de 1771 entregue por ordⁿ dela Princesa nra. s^{ra} porcion de Quadros de dos tamaños concluydos y por concluyr; de los que se me debolvieron ocho con la ordⁿ de que los concluyese, y prosiguiese en el Gavinete para S. AA. ser^{mas}; y este mismo dia, me dijo s.e. le diese la razon por escrito del Pensam^{to} del Gavinete; lo que egecutè al instante, y s.e. me dijo se dha razon para S.AA. y asi mismo me mand`librar doce mil r^s de v^{on} de socorro para ir trabajando.

Mas en cinco de Julio del mismo años, puse en manos del Principe nro s^r otros quatro Quadros grandes de la misma Historia, que S. AA. separadamente me mandaron; y asi mismo otros quatro de la medida de los primerosque se me devolvieron para concluyrm y s.e. se sirviò mandarme librar otros nueve mil r^s y en dos de Nov^{re} 12 [mil]. (Al márgen escrito: "Reciv^{do} 33(mil) R^s")

Mas en 5 enero de 1772, Besè la mano a SA y entreguè otros ocho Quadros de los pequeños

Precios delos Quadros

Los más pequeños a 25 Doblonos cada uno. } 25.D.s

Los seg.dos à cincuenta, Yd } 50.D.

Y los quatro grandes, a setenta cada uno } 70 D.

Los referidos precios, son los más ceñidos que puedo dar p^a proseguir la obra hasta su entera conclusion, Dios med^{te}»⁵⁷³

Como ya indica Peter Cherry⁵⁷⁴, desconocemos si Meléndez tuvo un interés científico, más allá de la realización de los cuadros para el Gabinete de Historia Natural. La extremada verosimilitud formal de las 44 obras permite un reconocimiento de las especies que en ellos se representan; sin embargo, en la mayoría de los casos contamos únicamente con el fruto, en algunos pocos estos frutos llevan un trocito de rama con hojas y en los menos podemos observar la planta de la que provienen en el fondo. La evolución del estudio de la naturaleza hacia algo más que los frutos y las flores había supuesto en ese periodo un estudio sistemático de las plantas teniendo en cuenta todas sus fases de crecimiento y reproducción, algo que mediante la única representación del fruto aislado quedaría sin poderse estudiar. Los bodegones que Meléndez realizó en menor tamaño cuentan con un fondo neutro que refleja los productos en un

⁵⁷² SARLAT PONS, Salvador. “Francisco Barrera: Aproximación a su biografía”. *Archivo español de Arte*. Madrid: CSIC, 1995. Número 271, p.285- 298; STEPANEK, Pavel. “Alegoría del mes de Julio, de Francisco Barrera”. *Archivo español de Arte*. Madrid: Instituto diego Velázquez, 1984. Número 57, p. 375- 378.

⁵⁷³ CHERRY, Peter (2006), Doc. 72. Relación de obras entregadas al Gabinete de Historia Natural entre 1771-1772.

⁵⁷⁴ CHERRY, Peter (2006), p. 224.

interior, creando la separación entre la naturaleza y los frutos producida por esta. Sin embargo, los cuadros que se conservan de mayor tamaño, los cuales serían un encargo posterior al inicial y Meléndez cobraría a 70 doblones cada uno, son los únicos de la serie para el Gabinete en el que se representan paisajes.

La limitación de tamaño de la obra realizada por el pintor tampoco nos aclara del todo la pertenencia de estas obras a un territorio u otro, puesto que representa un paisaje neutro y similar en dichas obras, aislando los productos y no relacionándolos con lo que podría haber sido su entorno natural. Así mismo tampoco se hace uso de los árboles o arbustos de dónde salen las diversas frutas como medio de completar el paisaje. La única excepción a esto lo encontramos en dos óleos de Meléndez en los que se representa un *Paisaje con cesto de fresas*, uno perteneciente al Museo Nacional de Estocolmo y el otro a una colección privada. Ambos son de dimensiones menores a las especificadas por Meléndez en el encargo de las obras. En ellas si que podemos ver las matas de fresas y las diversas fases de maduración y reproducción de las mismas. Para ello el pintor nos muestra en la misma imagen las flores de la fresa y su evolución de verde a rojo, pasando por amarillo, en su desarrollo.

Merece la pena destacar esta particularidad, puesto que en el resto de las obras no tendemos a ver la relación entre la planta y el fruto. El caso más cercano estaría en el *Bodegón con granadas, manzanas, acerolas y uvas en un paisaje*, perteneciente a la colección del Museo Nacional del Prado. En este caso nos encontramos con la representación de las granadas cerradas y abiertas, mostrando sus semillas, así como una rama de granado saliendo de entre el montón de fruta, con una flor del mismo. Si bien el pintor en esta ocasión no representa el árbol del granado, recoge una muestra de sus hojas y sus flores, sin embargo, la intencionalidad de la representación de la flor está más dentro del campo decorativo que científico, puesto que la coloca de forma que únicamente se pueda ver su parte exterior rígida sin mostrarnos sus pétalos ni su interior.

Otro factor a tener en cuenta con respecto a la flora y fauna representadas es su limitada precisión geográfica. Meléndez especificó que la representación de sus obras estaba enfocada hacia la representación de “toda la especie de comestibles que el clima Español produce”. Con ello, y teniendo en cuenta la expansión del territorio español en el momento de su realización, no tenemos forma de saber si quería limitarse a la Península o si, por el contrario, pensaba introducir especies americanas en el caso de haber continuado con la colección de obras. La representación de tomates y chocolate⁵⁷⁵ crearía la vinculación con el mundo americano de donde vienen pero, como bien especificó Juan José Luna en *América en los bodegones de Luis Meléndez*⁵⁷⁶, esos productos ya estaban suficientemente asimilados por los habitantes peninsulares y no tendrían por qué hacer referencia a Ultramar. De hecho, la representación que hace del cacao, lejos de ser la representación de la planta, es mediante su producto procesado,

⁵⁷⁵ El pintor opta por no representar la planta ni la semilla sino el producto ya procesado y que sería lo más conocido.

⁵⁷⁶ LUNA, Juan José. “América en los bodegones de Luis Meléndez”. *Madrid en el contexto de lo Hispánico desde la época de los Descubrimientos*. Madrid: Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Actas del congreso, 1994. Tomo I, p. 535-541.

el chocolate. Así mismo destacaba el autor la utilización de otro tipo de flora, venida de América en este periodo, como introducción de nuevas especies tales como la piña, aguacate, guanábana y guayaba que hemos visto en el caso de los cuadros del Real Jardín Botánico.

Tampoco parece ceñirse de una forma específica a una estación en concreto. La elección de las frutas corresponde en su mayoría al verano y otoño (época de producción de acerolas, melones, manzanas, tomates, etc.), mientras que la primavera y el invierno aparecen poco representados. La representación de las fresas silvestres, plantas perennes que pueden tener frutos de forma continuada en unas condiciones atmosféricas propicias, no serviría para establecer tampoco un periodo concreto del año con ellas. Igualmente los dos cuadros en los que aparecen representadas las fresas no están incluidos habitualmente entre los que habrían de configurar los bodegones para los Príncipes de Asturias y ni Luna ni Cherry los han hecho formar parte de este grupo que habría tenido una intencionalidad científica. Aun así, la representación de esta planta por parte de Meléndez seguramente no sería casual. Conocida desde la antigüedad, pasaría a ser cultivada en el siglo XIV y debe su clasificación botánica a Linneo (*Cucumis sativus*), quien además reconocería sus cualidades medicinales, principalmente diuréticas⁵⁷⁷. Es éste precisamente uno de los principales motivos de representación de frutas y verduras en la segunda mitad del siglo en donde no solamente se potenciaba su carácter beneficioso para la salud, sino que al mismo tiempo recopilaban información sobre las especies botánicas del territorio español. Por lo demás, las especies representadas por Meléndez carecen en su totalidad de carácter innovador alguno y sirven más como testimonio de la variedad de fruta existente en la Península que como documentación del desarrollo de la misma y su carácter botánico.

Si bien hemos visto el carácter científico de éstas obras relacionadas con la Flora no podemos descartar la presencia de muchas otras en colecciones, tanto públicas como privadas, que inicialmente tuviesen este mismo cariz pero sobre las que carecemos de documentación que las vinculasen a tal práctica. La proliferación de bodegones ayuda a la representación de plantas conocidas en la época y llegan a mostrarles a los botánicos actuales diversas patologías que éstas sufrían. Sin embargo, esta práctica no tiene por qué estar vinculada a una intencionalidad científica sino más bien, a un realismo en la representación de las diversas especies de frutas, verduras y plantas. Hay que recalcar que, en el caso de la botánica, el grueso de las investigaciones están realizadas sobre soporte de papel, puesto que eran el fruto de las diferentes expediciones científicas llevadas a cabo en la segunda mitad del XVIII por investigadores españoles.

4.5.3 EL TECHO DE LAS HABITACIONES DEL INFANTE DON LUIS EN EL PALACIO REAL NUEVO.

⁵⁷⁷ También aparecerían recogidas sus cualidades medicinales posteriormente en FERNÁNDEZ DE GREGORIO, Manuel. *Diccionario elemental de farmacia, botánica y materia médica*. Madrid: Imprenta Real, 1803, p. 206.

Por su parte, la Fauna quizás cuente con una mayor representación en óleo. Al igual que sucede con la Flora, no nos queda constancia que la representación de determinados animales tuviese un carácter científico en sí mismo, pero al estar estas obras vinculadas a personajes estrechamente relacionados con la Ilustración y con un marcado interés en determinados campos, ha de suponerse el carácter recopilador de las mismas.

“En todos los tiempos ha sido muy propio de los Soberanos para ostentación de su grandeza tener en sus palacios y casa reales aquellos animales, plantas y frutos más extraños y particulares que se crían en otros países”⁵⁷⁸

La historiografía internacional se dedicó durante largo tiempo a ignorar el papel de la Corona española en la importación de animales exóticos. Gómez Centurión destaca cómo ha sido desconocido este hecho por grandes historiadores del coleccionismo, como es el caso de Gustave Loisel⁵⁷⁹, quien fue pionero en este tipo de estudio y quien sin embargo únicamente dedicó seis páginas de su monografía de 1912 al caso español alegando la falta de documentación relativa a ello⁵⁸⁰. Sin embargo, la corte española había seguido la corriente europea y tendía cada vez más hacia una naturalidad que buscaba la integración de los animales en el paisaje, abandonando la idea de éstos quedasen solamente expuestos en jaulas y dándoles la oportunidad de vagar por los diversos espacios⁵⁸¹. Éstos animales compondrían, en muchas ocasiones, la parte viva de los gabinetes de curiosidades y, al contrario que muchas de las piezas que se quedaban en los palacios (durante los traslados de la familia real de uno a otro durante las diversas estancias), muchos de los animales formaban parte de los “animales de cámara” y por ello se desplazaban de un lugar a otro con la comitiva.

“pájaros, monos, perros, etc.- seguían a sus amos durante las jornadas y sus jaulas eran transportadas a pie, colgadas de angarillas por una legión de mozos que en épica estival se verían obligados a recorrer los trayectos durante la tarde o noche para evitar las horas de la canícula.”⁵⁸²

Quizás uno de los ejemplos más destacables de interés por la Fauna, vista desde un punto de vista científico-coleccionista y no cinegético, sería el techo de las habitaciones del Infante don Luis, hermano de Carlos III, en el Palacio Real de Madrid. En él, una magnífica bóveda de aves cubre lo que habría sido la habitación donde el infante tenía colocada su mesa de billar y probablemente su gabinete y que tendría decorada con diversas aves disecadas que

⁵⁷⁸ ÁLVAREZ DE QUINDÓS, Juan. *Descripción histórica del Real Bosque y casa de Aranjuez*. Madrid: 1804 (ed. Facsimil, Aranjuez, 1993.), p. 333-335. Citado en Carlos Gómez Centurión, *Alhajas para Soberanos, Los animales reales en el siglo XVIII: de las leoneras a las mascotas de cámara*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2011, p. 21.

⁵⁷⁹ LOISEL, Gustave (1912.).

⁵⁸⁰ GÓMEZ CENTURIÓN, Carlos (2011), p. 26-27.

⁵⁸¹ GÓMEZ CENTURIÓN, Carlos (2011), p. 41.

⁵⁸² GÓMEZ CENTURIÓN, Carlos (2011), p. 45.

formaban parte de él⁵⁸³. Esta colección salió del Palacio Real con él, tras su matrimonio con M^a Teresa de Villabriga, y sufriría varios traslados, primero a Boadilla y posteriormente un intento de traslado a Arenas de San Pedro, su nueva residencia (1765-76). Antonio Ponz hace referencia al traslado de la colección del Infante a Arenas, en una nota al pie de su *Viaje de España*.

“El Señor Infante Don Luis ha mandado llevar á su actual residencia los libros, gabinete de medallas y las otras preciosidades que tenía en Palacio; cuyas cosas naturalmente hará colocar en el que S. A. manda construir en la Villa de Arenas.”⁵⁸⁴

Sin embargo, en este segundo enclave nunca pudo quedarse, debido al clima poco propicio para la conservación de las diferentes piezas, por lo que el Infante hubo de conservarlas en el palacio de Boadilla, lejos de su residencia habitual⁵⁸⁵. Habitual como era la posesión de gabinetes entre personas de la alta sociedad del momento, la colección del Infante se consideraba excepcional entre las de la España de la época. Esto queda reseñado a través de la correspondencia que se mantiene tras su muerte con el objetivo de ver si su colección podría ser comprada por la corona y añadida al Real Gabinete de Historia Natural. Pedro Franco Dávila habla de la colección como una de las mejores que ha visto en España y posiblemente en Francia, de donde le mantienen al corriente sobre las últimas novedades⁵⁸⁶. Según afirma Gómez Centurión, este interés por los animales y los gabinetes entre los hijos del rey vendría inculcado a los infantes por Isabel de Farnesio, quien habría sido la primera gran aficionada⁵⁸⁷. Sería tal el interés de la reina por los animales que cuando se vio obligada a retirarse a vivir a la Granja se llevaría consigo al real sitio a los pajareros que tenía contratados en su propia Casa para cuidar de sus animales⁵⁸⁸. El interés por la Historia Natural no significaba que el Infante estuviese alejado de las prácticas cinegéticas, muy por el contrario era un gran aficionado y le dedicó gran parte de su juventud.

“Transcurren varios años sin que el infante despliegue otra actividad que la cacería y vulgares diversiones, impropias de la púrpura en que sucedía a tan egregias figuras de la Iglesia como San Ildefonso, San Leandro y San Isidro. Pasaba la mañana en visitar a los reyes y escribir cartas, las tardes en ir a caza (...)

⁵⁸³ TOMÉ DE LA VEGA, Francisco. “El gabinete de los pájaros del Infante Don Luis”. *Reales Sitios*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1998. Número 137, p. 10-21.

⁵⁸⁴ PONZ, Antonio (1793), p. 61.

⁵⁸⁵ VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco. *El infante don Luis Antonio de Borbón y Farnesio*. Ávila: Diputación provincial de Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1990.

⁵⁸⁶ VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco (1990).

⁵⁸⁷ GÓMEZ CENTURIÓN, Carlos (2011), p. 43.

⁵⁸⁸ GÓMEZ CENTURIÓN, Carlos (2011), p. 219-220.

Hasta la propia madre sentía pena de la vida que llevaba su hijo, pero no le culpaba a él, sino al poco respeto, atención y cuidado de los que le servían, que abusaban de la suma bondad de S. A., y a la vejez del marqués de Scotti, ayo del infante.⁵⁸⁹

Entre el círculo de amistades del Infante se encontraban personajes relevantes para el panorama artístico del momento como Luis Paret. El pintor, mucho más joven que él, fue becado por éste para ir a Roma a formarse en la Academia, y a su vuelta pasó a formar parte de su círculo de amistades. Este círculo cercano al Don Luis se vio involucrado en los conflictos amorosos de éste y fueron precisamente estos los que causaron que en 1775 el Consejo de Castilla destierre Luis Paret, Luis Cabero y Juan García a Puerto Rico⁵⁹⁰.

Sus habitaciones en el Palacio Real de Madrid estaban situadas en la zona noreste y en lo que se conserva de ellas se puede apreciar su gran interés por las ciencias, especialmente por la fauna. Antonio Ponz en su *Viaje de España*, dejó testimonio de la dedicación de estas habitaciones al igual que destacó lo que su hermano, el Infante don Gabriel, tenía en las suyas.

“65 No se deben pasar en silencio algunas cosas que para tu uso tienen el Príncipe nuestro Señor y los Señores Infantes en sus respectivos quartos, como son las Librerías de sus Altezas, hallándose ya en la del Príncipe libros Españoles, muy raros y útiles, con otros de magníficas ediciones extranjeras. El Gabinete de Historia Natural, que tenía S. A. lo ha dado para aumento del Real Gabinete establecido en la calle de Alcalá á beneficio público.(...)”

67 Es apreciable igualmente la colección de libros y medallas del Señor Infante D. Luis hallándose entre aquellos la de nuestras Crónicas é historias particulares, y la de Poetas Españoles, &c. Entre las medallas las hay rarísimas, siendo muy numerosa la serie de Colonias y Municipios de España. En muy poco tiempo ha formado S. A. un gabinete de Historia Natural, con que ha llenado cien piezas, las tres de aves, una de insectos, y otra de cuadrúpedos. La parte mineral de este gabinete, y la vegetal se va formando.

68 Se hallan igualmente en los quartos de sus Altezas el Principe nuestro Señor y el Señor Infante Don Gabriel diferentes instrumentos matemáticos, como son tornos para grabar toda suerte de metales y maderas en superficies quadradas, triangulares y de otras, figuras que con mucha inteligencia ha trabajado Don Diego Rostriaga: asimismo las máquinas en bronce de los Sistemas Filosóficos e Copérnico, Tico-Brae y Ptolomeo: varias esferas, pyrómetros y otros instrumentos de Física y Astronomía.⁵⁹¹

Por otro lado existe también el testimonio de Richard Cumberland en donde atribuye la delicada realización de la bóveda a Domenico Tiepolo.

⁵⁸⁹ MATILLA TASCÓN, Antonio. *El Infante Don Luis Antonio de Borbón y su Herencia*, Ayuntamiento de Madrid, Instituto de Estudios Madrileños del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1989, p. 8-9.

⁵⁹⁰ Tras dos años de estancia allí, en mayo de 1778, el Consejo le conmuta la pena con la condición de deber mantenerse a 40 leguas de la Corte y Sitios Reales. Llega a España en torno a agosto de ese año y se establece en Bilbao. No sería hasta el 24 de noviembre de 1785 cuando se le levantase la prohibición al ser el único de los castigados al que aun no se le había levantado la pena y no había vuelto a Madrid. Además, había enviado al príncipe unas vistas de Bilbao y Portugalete. El infante do Luis Antonio de Borbón y su herencia, MATILLA TASCÓN, Antonio (1989).

⁵⁹¹ PONZ, Antonio (1793), p. 60-62.

"Infant's Cabinet; by Domingo Tiepolo

A group of Birds, with great variety of composition, and delicately executed."⁵⁹²

La autoría propuesta por Cumberland encuentra su contraposición en el estudio realizado por José Manuel de la Mano⁵⁹³ quien aseguró que la realización del techo pintado en 1768, se debería únicamente a la mano de Lorenzo Tiepolo y no a la de Domenico como afirma el viajero inglés⁵⁹⁴. Si bien pudo estar realizado por una o dos manos diferentes, lo que no queda duda es las dos maneras pictóricas diversas empleadas en la realización de la bóveda, donde encontramos una manera muy detallista y otra que, por el contrario, cubre amplias zonas con color a brochazos.

Dejando al margen el pintor encargado de la realización de la obra hay que tener en cuenta la exquisita decoración y detalle puesto en la realización de las aves que la adornan. El fresco representa un grupo de aves de diversos colores y tipologías que se ocupan de llenar el espacio, así sea mediante su representación en vuelo o posados sobre la cornisa y medallones pintados. Éstos están entremezclados con algunos insectos voladores que ayudan a completar espacios y a dotar la escena de un mayor naturalismo.

"Las aves ocuparon el lugar más sobresaliente, después de los grandes felinos, en la mayoría de las colecciones de animales exóticos de la época moderna. Este protagonismo, lejos de disminuir en ningún momento, se fue incrementando a lo largo del periodo hasta llegar a su cenit durante el siglo XVIII. Conforme las peleas de fieras iban cayendo en desuso, las aves cobraron un mayor interés para los coleccionistas, por lo que acabaron siendo en ocasiones los únicos animales que poblaron las *ménageries* de algunos particulares, entre otros motivos porque eran menos costosos de adquirir y mantener. Su enorme variedad fue lo que más atrajo la atención de reyes y potentados y lo que les impulsó a coleccionarlas, a buscar incansablemente ejemplares nuevos y cada vez más raros pues que su diversidad se consideraba tanto un reflejo fiel del poder creador de la naturaleza como un indicador de la magnificencia de sus dueños. El esplendor de sus formas, la riqueza de sus colores, su melodioso canto, todo en ellas contribuía a que fueran consideradas auténticas obras de arte vivientes, despertando una fascinación que revela al tiempo el creciente nivel de refinamiento alcanzado por las cortes europeas."⁵⁹⁵

El extremo cuidado puesto en la representación de las aves recuerda a las obras realizadas por Luis Paret, amigo del Infante Don Luis para sus acuarelas. En referencia a ello Carmen Díaz Gallegos alude a que "cada uno de ellos corresponde a un tipo determinado de ave,

⁵⁹² CUMBERLAND, Richard. *An accurate and descriptive catalogue of the several paintings in the king of Spain's palace at Madrid, with some account of the pictures in the Buen-Retiro*. Londres: C. Dilly, in the Poultry; and J. Walter, Charing-Cross, 1787, p. 15.

⁵⁹³ MANO, J. M. de la. "Vida privada y oficio de un veneciano al servicio de Carlos III". Catálogo de la exposición *Lorenzo Tiepolo*. Museo del Prado, Madrid, 1999, p. 79-81.

⁵⁹⁴ El estudio de De la Mano aparece también referido en DÍAZ GALLEGOS, Carmen. "Las decoraciones murales en la planta principal del Palacio Real de Madrid". *Arbor*. Madrid: CSIC, 2001. CLXIX, 665 (Mayo), p. 59-81.

⁵⁹⁵ GÓMEZ CENTURIÓN, Carlos (2011), p. 215.

siendo así que podemos hablar de una versión en pintura mural del contenido del álbum con figuras de pájaros pintados a la aguada por Luis Paret.⁵⁹⁶ Éste realismo contribuyó a la identificación de las aves realizada por Francisco Tomé de la Vega⁵⁹⁷, en donde pudo identificar las aves del perímetro, no pudiendo realizar lo mismo con las que están representadas en vuelo en el centro de la bóveda.

“La composición central consiste en una desbandada de pájaros pequeños, en general no identificables con especie alguna, aunque los que pueden asemejarse a aves reales parecen fringílidos y paros, como jilgueros y herrerillos comunes; algunas de las más altas pudieran ser golondrinas, pero evidentemente el pintor que las representó no pretendía, como el que hizo las de las sobrecornisas, “retratar” con fidelidad las especies, sino sólo representar un “argumento” dramático que animase el techo, dándole movimiento con el vuelo de las aves”⁵⁹⁸

Esto se debe a que, en la actualidad, el estado de conservación de las aves del perímetro es mucho mejor que la que tiene las que se encuentran en parte central de la misma. La idea de que ésta se deba a un repinte es la más plausible, puesto que no solamente existe una gran diferencia entre la calidad de unas y otras aves, sino que las pinturas de esta zona quedarían ahumadas debido al sistema de iluminación por velas de la estancia.

“No son realistas, sin embargo, las aves que están representadas en vuelo, en el centro, y que parecen responder a un repinte o retoque del fresco en época posterior, quizá por daños que hubiera sufrido la pintura, debido al humo, en la parte central”.⁵⁹⁹

La iluminación de la estancia no solo habría tenido como función alumbrar la mesa de billar sino que habría facilitado la visibilidad de los especímenes disecados, que se cree que habrían estado colocados en las paredes de la sala. Así se habría conseguido una doble función, la representación de aves conocidas y exóticas y la visualización de algunos de los ejemplares. La ausencia de documentación y referencias a tal efecto nos hace pensar que no se debieron encontrar en esta habitación ejemplares vivos de aves, algo que era muy habitual poder encontrar en los palacios. Es probable que la representación de algunos de los ejemplares exóticos que figuran en las paredes se tratase de representaciones tomadas del natural. Esto podría ser debido al interés que había suscitado desde antiguo, y había sufrido un repunte en la segunda mitad de siglo, entre los monarcas la tenencia de aves vivas.

“No obstante el atractivo de estos animales vernáculos- sobre todo las aves- fue en paulatino aumento a lo largo del siglo conforme se acrecentaba el interés hacia las ciencias naturales. Durante el reinado de Carlos III, en concreto, es muy frecuente encontrar en la

⁵⁹⁶ DÍAZ GALLEGOS, Carmen (2001), p. 69.

⁵⁹⁷ TOMÉ DE LA VEGA, Francisco (1998), p. 10-21.

⁵⁹⁸ TOMÉ DE LA VEGA, Francisco (1998), p. 21.

⁵⁹⁹ TOMÉ DE LA VEGA, Francisco (1998), p. 21.

contabilidad particular de los infantes el pago de innumerables propinas concedidas a los lugareños de los alrededores de los sitios reales que, nada más llegar la corte, acudían hasta palacio en busca de alguna gratificación llevando toda clase de animalillos- vivos o muertos-. sabedores del interés que tendrían para las pequeñas colecciones zoológicas o los gabinetes de historia natural de los príncipes⁶⁰⁰

Sin embargo, la posición en la que se encuentran muchas otras aves, especialmente las exóticas, sugiere la utilización de aves disecadas a tal efecto. La falta de aves vivas en el gabinete del Infante puede tratarse, entre otras cosas, debido al rápido aumento de aves exóticas a las que estaba viéndose sometida la colección, algo que condicionó la adecuación de la Casa de Aves del Buen Retiro para ser capaz de albergar mayor número de especies.

“su colección que no tenían cabida dentro de sus habitaciones: “los papagayos, gallinas y muchas aves y animales exquisitos que el Rey tiene” a los que hace referencia la documentación de estos primeros años. El número de animales, no obstante, debió de ir aumentando muy rápidamente porque, según informes de Antonio y Vicente Pari, en 1769 tenían a su cuidado doscientas aves, en 1772 trescientas y en 1778 éstas ascendían ya a seiscientas.⁶⁰¹

Por su rareza y valor, las especies ornamentales y de canto ocuparon siempre un lugar destacado entre los habitantes de la Casa [de aves] y merecieron las mayores atenciones: loros, guacamayos, cardenalillos, sinsontes, gorriones de Indias...”⁶⁰²

Sin embargo, por otro lado nos encontramos con el comentario de William Beckford, un par de décadas después del abandono del Infante don Luis del Palacio Real de Madrid, en el que comenta la existencia de numerosas jaulas en las estancias del rey. Por lo tanto, no podemos aclarar cual sería el motivo por el que no se mencionan aves vivas en esta estancia. La visita de Beckford fue realizada encontrándose el rey fuera del palacio, lo que permitió al viajero tener un mayor acceso a las habitaciones reales.

“En esta estancia, como en todas las otras que visité, sin excepción, había jaulas de alambre dorado, de distintas formas y tamaños, y en cada una de estas jaulas había un pájaro exótico y curiosos, gorgojeando como loco, como si estuvieran disputándose un premio de canto.”⁶⁰³

Hay que tener en cuenta que hasta el matrimonio del Infante don Luis, éste residiría en la Corte y sería allí donde tendría sus pertenencias, pero que después haría trasladar todos sus bienes fuera del palacio. La Pragmática firmada por Carlos III y publicada el 23 de marzo de 1776 había condicionado a la mujer del Infante (al no pertenecer esta a una familia Real) a vivir en

⁶⁰⁰ GÓMEZ CENTURIÓN, Carlos (2011), p. 51.

⁶⁰¹ AGP, Patrimonio, Buen Retiro, Caja 11.752, exp. 104.

⁶⁰² GÓMEZ CENTURIÓN, Carlos (2011), p. 226.

⁶⁰³ BECKFORD, William. *Un inglés en la España de Godoy (Cartas españolas)*. PARDO, Jesús (traducción y prólogo). Madrid: Taurus, 1966, p. 122-123.

alguna provincia fuera de la Corte y sitios Reales así como a sus hijos durante la vida de su padre. Igualmente, de querer ir el Infante a la corte lo debería hacer él solo, sin ser acompañado por ningún miembro de su familia. Esto había supuesto la mudanza de todas sus pertenencias fuera de la Corte y, si bien tenemos noticia del traslado de su gabinete, no se conservan noticias del traslado de animales vivos consigo. Así mismo, sabemos que tras su muerte el Gabinete que se encontraba en Boadilla, formado por mamíferos, aves e insectos (en particular mariposas), se tasó tras su muerte en 55.235 reales⁶⁰⁴ pero no contamos con referencia alguna sobre los animales vivos que pudiese tener en su propiedad. Sí se tiene constancia del “gallinero” que tenía el infante y de que albergaba, además de gallináceas y otras aves locales, aves exóticas.

Una de las formas más habituales de tener en los palacios las jaulas de las aves era colgándolas del techo por encima de la cabeza.

“Lo más frecuente era colgarlas del techo y a una altura por encima de la cabeza: eso al menos se deduce de la investigación llevada a cabo en Buen Retiro cuando desapareció uno de los guacamayos favoritos de Isabel de Farnesio del Despacho del Rey y su conserje hizo constar la imposibilidad de que ningún criado hubiera podido robarlo sin recurrir a una escala o un taburete. Al morir Carlos II, en el palacio de Aranjuez se inventariaron hasta treinta colgaderos para pájaros en el cuarto de la reina, otros dieciséis en el del infante don Pedro- que debía haber pertenecido a su padre, el infante don Gabriel-, y diez más en el de la infanta María Josefa. Pero tampoco era raro buscar otros emplazamientos que permitieran un contacto más próximo con los animales, colocando las jaulas sobre muebles, chimeneas o mesas plegables especiales como las inventariadas en San Ildefonso y El Pardo.”⁶⁰⁵

Ésta podría haber sido otra forma para la presencia de aves vivas en el gabinete del Infante don Luis, pero posiblemente no hubiese habido espacio para colocar de esta manera las jaulas. De haberse colocado las jaulas colgadas del techo no podrían haberse colocado las cinco arañas que Sancho menciona, en un espacio tan reducido⁶⁰⁶. En el techo se conserva la presencia de cuatro anclajes que podrían ser los correspondientes a las cuatro arañas laterales, pero que también podrían haberse utilizado como colgaderos de cuatro jaulas. Éstos están situados encima de las gallinas de guinea, abubilla, becacinas y perdices respectivamente.

Francisco Tomé de la Vega estableció una relación de las aves representadas por Tiépolo en la bóveda que nos permite observar hasta qué punto la representación de los pájaros allí representados no era una mera alusión a la naturaleza sino que tenía como finalidad hacer un catálogo de aves. Estas imágenes describen con detalle la variedad de animales que, bien vivos o disecados, podrían formar parte de la colección del infante.

"1.-Dos martinetes comunes (*Nycticorax nycticorax*).

2.-Mirlo común (*Turdus merula*). Es un macho, de color negro intenso, pues la hembra es grisácea.

⁶⁰⁴ MATILLA TASCÓN, Antonio (1989), p. 29.

⁶⁰⁵ GÓMEZ CENTURIÓN, Carlos (2011), p. 330.

⁶⁰⁶ Mencionado en TOMÉ DE LA VEGA, Francisco (1998),

- 5.-Pareja de urracas (*Pica pica*).
- 4.-Arrendajo (*Garrulus glandarius*), córvido con las alas de color azul.
- 5.-Curruca zarcera (*Sylvia communis*), que mira atenta al mochuelo desde el muslo de una de las figuras.
- 6.-Fringílido pariente del verderón, acaso un lugano, pero más pequeño (*Carduelis spinus*).
- 7.-Verderón (*Carduelis chloris*).
- 8.-Herrerillo común (*Parus caeruleus*).
- 9.-Mochuelo común (*Athene noctua*), mirado con lógico recelo por los pajarillos de los grupos que le rodean, por tratarse de una rapaz nocturna que, como es sabido, causa miedo a las aves diurnas.
- 10.-Pinzón vulgar (*Fringilla coelebs*).
- 11.-Colirrojo real (*Phoenicurus phoenicurus*).
- 12.-Papagayo de origen asiático, caracterizado por el collar negro sobre el cuello (género *Psittacula*).
- 13.-Cuatro perdices comunes (*Alectoris ruja*).
- 14.-Dos pollos de pavo real (*Pavo cristatus*).
- 15.-Hembra de pavo real (*Pavo cristatus*), y a su lado, hacia la izquierda, sus pollos.
- 16.-Pareja de faisanes plateados (*Lophura Nycthemera*): erguido el macho, echada la hembra; son aves ornamentales de origen asiático.
- 17.-Martín pescador (*Alcedo atthis*) -aunque al color le falta intensidad
- 18.-Canarios (*Serinus canarius*).
- 19.-Loro amazónico (*Amazona* sp), aunque los colores muy apagados, como es el caso general, impiden determinar su género y especie exactos.
- 20.-Junto a un jilguero, una curruca mirlona (*Sylvia hortensis*), con pecho blanquecino y dorso gris con ojos muy claros.
- 21.-Tórtolas (*Streptopelia turtur*), tras las agachadizas.
- 22.-Agachadizas o becacinas (*Gallinago gallinago*) (especie de carne exquisita que se caza en la península), -aunque lo largo y curvo del pico, y la longitud de las patas, podría hacerles pasar por zarapitos-.
- 23.-Palomas de diferentes coloraciones, grises, marrones y blancuzcas.
- 24.-Pají de copete (*Crax daubentonii*), galliforme originaria del Orinoco, y por tanto presente en Colombia y Venezuela. Esta galliforme es una de las representaciones más curiosas de esta bóveda. El ejemplar retratado es un macho, y por tanto tiene sobre el pico una excrecencia amarilla, y ligeramente crestadas las plumas de la cabeza.
- 25.-Carbonero garrapinos (*Parus ater*) con cara blanca y capirote negro. Éste y el siguiente son dos pajarillos de la familia paridae, muy activos: son insectívoros y muy frecuentes en nuestros bosques.
- 26.-Herrerillo común con cabeza azulada (*Parus caeruleus*)
- 27.-Guacamayo ararauna (*Ara ararauna*); en la realidad, como ocurre con los guacamayos que a continuación se citan, esta ave tiene unos colores mucho más intensos, siendo el azul casi turquesa; sobre él aparece otro jilguero.
- 28.-Loro de plumaje grisáceo, alas marrones y cola verdosa y dorso azulado.
- 29.-Codornices (*Coturnix coturnix*), una de las especies de caza que aparecen en este fresco.

- 30.-Pechiazul medalla blanca (*Luscinia svecica*), especie emparentada con los ruiseñores; esta variedad existe en el centro de España. Se trata de un individuo macho, pues la hembra no presenta coloraciones vivas.
- 31.-Paloma doméstica blanca (*Columba sp*), con las alas desplegadas como para proteger a sus pichones, aún recostados, detrás, en el nido. Es característico el borde rojizo de los ojos.
- 32.-Carbonero común (*Parus major*), con careta blanca y pecho amarillo dividido por una franja negra.
- 33.-Pinzón común (*Fringilla coelebs*), con el papo de color anaranjado y barras blancas en las alas. Es un macho, pues la especie presenta dimorfismo sexual.
- 34.-Abubilla (*Upupa epops*). Caracterizada por su cresta de plumas y por el color siena claro de su plumaje, y las franjas alares negras y blancas. Esta especie se encuentra en Europa, Asia y África. El pájaro que está a su lado no corresponde a ninguna especie europea.
- 35.-Guacamayo rojo (*Ara chloroptera*). Esta ave de origen suramericano alcanza una longitud de 89 centímetros. Los colores vivos de su plumaje aparecen velados, resaltando poco el rojo, el azul y el verde. En contraste con su gran tamaño hace pareja con él un pequeño jilguero.
- 36.-Lavandera boyera (*Motacillajlava*). La identificación es algo aventurada, debido a la postura forzada, si bien es característico el tono amarillo del plumaje del pecho y la cabeza y dorso grisáceos, así como la postura erguida.
- 37.-Jilgueros (*Carduelis carduelis*) -posados sobre las hojas encima del cesto con flores-, con su antifaz escarlata y la franja alar amarilla; junto a ellos aparece lo que podría ser un jilguero joven, ya con plumas, aunque sin los colores de sus progenitores. En algunas zonas a estas aves se les denomina "colorines".
- 38.-Gallinas de guinea, o pintadas (*Numida meleagris*). Esta gallinácea se encuentra libre en la naturaleza y puede criarse en domesticidad como una gallina más, aunque por su plumaje, salpicado de pintas blancas sobre fondo azul acero, hace que sea también vista como un ave ornamental, al igual que los faisanes y los pavos reales.
- 39.-Grupo de tres grajillas (*Corvus monedula*) en tres posturas distintas: una de ellas se acicala las plumas bajo el ala; es coherente que represente en grupo a este córvido, pues es de costumbres gregarias.⁶⁰⁷

La colocación de las aves alrededor de la cornisa no parece responder a un criterio geográfico, como podría suponerse, puesto que entremezcla los guacamayos, el loro y el páj americano con otras especies que pueden encontrarse en cualquier lugar de la Península, al igual que sucede con las aves asiáticas. Por ello hemos de suponer que la distribución correspondería más a un criterio estético. Igualmente podría haberse establecido un criterio decorativo más relacionado con cada una de las partes del mundo cuando, sin embargo, se mantiene un criterio vegetal unificado, que no corresponde a ningún lugar concreto. Todo ello contribuye a pensar en que la intención decorativa no estaba tan enfocada a la creación de diversos "hábitats" en la bóveda (en donde emplazar las imágenes de las diversas aves), sino en crear un conjunto unificado (aunque exótico) que contribuyese a la idea esencialmente global del gabinete.

⁶⁰⁷ TOMÉ DE LA VEGA, Francisco (1998).

Aunque hasta el momento se ha señalado mayoritariamente el interés ornitológico, hay que destacar la gran afición que, tanto el Infante don Luis como Carlos III, tenían hacia la colección de todo tipo de animales exóticos, tanto vivos como disecados para su gabinete. Este último dedicó su atención a la habilitación de los jardines de Aranjuez para poder configurar uno de los pequeños zoológicos más completos desde época de Felipe II⁶⁰⁸. Esta afición no era fruto de su llegada a España sino que habría comenzado ya, durante su estancia en Italia⁶⁰⁹. Precisamente de allí se conservan las noticias de su gran orgullo al conseguir como adquisición para su colección un elefante, que mandó retratar a Giuseppe Bonito y Pellegrino Ronchi y que sería esculpido en terracotta por Gennaro Reale. Por su parte, don Luis, consiguió tener una cebra entre su colección de ejemplares vivos⁶¹⁰. Por su parte, el mismo interés demostrado por parte del Infante don Luis hacia los animales y a su gabinete de Historia Natural tendría su sucesión en sus sobrinos, los infantes don Gabriel y don Carlos quienes, además de tener animales de compañía y sus propios gabinetes formarían, en el Jardín de Francia del Buen Retiro, un zoológico en miniatura.

4.5.4 CRISTÓBAL VILELLA Y SUS IMÁGENES NATURALES DE MALLORCA.

Otro ejemplo de recopilación de imágenes de aves, pero en ese caso sí que representadas en sus respectivos hábitats, es el caso de los cuadros existentes en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, realizados por Cristóbal Vilella⁶¹¹. En las seis obras que conservamos del artista no solamente aparecen representadas aves, sino que dedica dos a aves, tres a peces y una a la unión de ambos medios. El pintor mantuvo una estrecha relación con el Real Gabinete de Historia Natural y fue académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes⁶¹².

Nacido en Palma de Mallorca el 6 de agosto de 1742, Vilella se formó entre los 10 y 13 años con un viejo maestro y decidió mudarse a Madrid al conocer las enseñanzas que se inculcaban en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Allí entraría con 18 años, según consta en el registro de la matrícula de la Academia, en mayo de 1761.⁶¹³ Cinco años más tarde su familia requeriría que retornase a Mallorca en donde, a pesar de su formación en la

⁶⁰⁸ GÓMEZ CENTURIÓN, Carlos (2011), p. 138.

⁶⁰⁹ Para conocer el entorno científico del Nápoles de la época ver GALERA GÓMEZ, Andrés (2003).

⁶¹⁰ J LUNA, Juan José. *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799*. Bilbao: Servicio central de publicaciones del Gobierno Vasco, 1991.

⁶¹¹ AZCÁRATE LUXAN, Isabel. *Cristobal Vilella (1742-1803), pintor y naturalista*, Manuscrito sin publicar. Madrid: Facultad de Biología, Universidad Complutense de Madrid, 1987. Manuscrito sin publicar.

⁶¹² BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquim María. *Memoria biografica de los Mallorquines que se han distinguido en la antigua y moderna literatura*. Palma de Mallorca: Guasp, 1838, p. 479-480; AZCÁRATE LUXAN, Isabel. "Cristóbal Vilella: un naturalista en la Academia". *Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: 1987. Nº 64, primer semestre, p. 417-432; FURIO, Antonio. *Diccionario histórico de los Ilustres Profesores de las Bellas Artes en Mallorca*. Palma: 1839, p. 206-212.

⁶¹³ AZCÁRATE LUXAN, Isabel (1987), p. 421.

Academia, se encontraría con la objeción del gremio de pintores para poder ejercer como tal sin haber pasado el examen correspondiente del gremio. Ante la negativa de éste a tener que someterse a dicho examen, se presenta al concurso público establecido por la Academia en 1766 con el fin de obtener el grado de académico con la serie de privilegios que acarrearía⁶¹⁴. Tras la idea inicial de presentarse a la primera y segunda clase del concurso, finalmente se decantó únicamente por ésta última, aunque consta en las actas que el pintor llevaba asuntos para ambas. No ganaría, por lo que meses más tarde presentaría de nuevo ante la junta académica un memorial, referencia a las obras presentadas al concurso y un par de naturalezas muertas al óleo, con la finalidad de obtener el título de académico supranumerario por la pintura. La Junta de la Academia le otorgaría el título el 7 de septiembre de 1766⁶¹⁵, lo que le facilitaría la vuelta a Mallorca para trabajar como pintor, ya que el título de la Academia le evitaba tener que entrar en debates con el gremio⁶¹⁶.

Durante el primer lustro de 1770 haría una serie de regalos a Carlos III, el duque de Béjar y María Luisa de Parma, en dónde estaría siempre como temática predominante la Historia Natural. Se dedicaría entonces a recopilar especímenes y dibujos concernientes a Mallorca, para el Real Gabinete de Historia Natural. En octubre de 1776 emprendería un viaje por Malta, Italia y Francia, de donde obtendría como resultado la *Memoria de lo mejor que he visto en mis viajes relativo a las bellas artes*⁶¹⁷. Acudiría luego Vilella a Nápoles y en 1777 regresaría a Mallorca, sin que sepamos bien cual fue la intención de dicho viaje. Poco se conoce de la vida del pintor desde entonces hasta su muerte en Palma el 2 de enero de 1803⁶¹⁸, salvo algún envío realizado al Real Gabinete: el de producciones marítimas el 28 de diciembre de 1790, el envío con producciones naturales que realiza el 19 de mayo de 1792 o el envío de un cajón con producciones marítimas del 13 de abril de 1796 desde Palma⁶¹⁹. Al margen de los dibujos y animales disecados que envió, con más o menos éxito debido a las inclemencias que podían sufrir en el viaje por correo desde la isla hasta Madrid, Vilella contribuyó también a la colección de fósiles mediante el envío de los mismos desde Mallorca⁶²⁰, así como de piedras, conchas y erizos al Real Gabinete⁶²¹.

⁶¹⁴ AZCÁRATE LUXAN, Isabel (1987), p. 422.

⁶¹⁵ En Web:

http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/academicos/relacion_general_de_academicos.pdf.
(Consultado el 17 de noviembre de 2014)

⁶¹⁶ AZCÁRATE LUXAN, Isabel (1987), p. 423-424.

⁶¹⁷ CHERRY, Peter (2006), p. 217.

⁶¹⁸ BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquim María (1838), p. 479-480.

⁶¹⁹ CALATAYUD ARINERO, M^a de los Ángeles. *Catálogo crítico de los documentos del Real Gabinete de Historia Natural, 1787-1815*. Madrid: CSIC, 2000, p. 60-61, 71 y 105

⁶²⁰ LÓPEZ PIÑERO, José María y GLICK, Thomas F. *El Megaterio de Bru y el presidente Jefferson. Una relación insospechada en los albores de la paleontología*. Valencia: Universitat de València, 1993, p. 48.

⁶²¹ MONTERO, Ángel. *La paleontología y sus colecciones desde el Real Gabinete de Historia Natural al Museo Nacional de Ciencias Naturales*. Madrid: CSIC, 2003, p. 110.

Apenas se tiene información sobre las obras de Vilella conservadas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (seis óleos). Cuatro de ellos⁶²² cuentan con unas medidas de 63 cm. de alto por 82 cm. de ancho, sin contar sus marcos, mientras que las medidas de los dos más pequeños son de 44 cm. de ancho por 33 cm. de alto. De ellos, los cuatro mayores estaban identificados como de este autor dentro de la colección de Godoy, que pasó a formar parte de los fondos de la Academia en 1816, mientras que los otros dos de mismas características y técnicas figuraban dentro de la misma colección como de autores anónimos⁶²³.

Los marcos tampoco pueden contribuir a la asociación de estas dos obras de menor tamaño con la producción de Vilella. Únicamente sobreviven dos de los marcos originales de estas obras, y se trata de dos de las de mayor tamaño. La pérdida de los demás ha supuesto la pérdida de una gran parte del significado de estas obras, puesto que en ellos estaba contenida la explicación de lo que en los óleos estaba representado. Mediante este tipo de marcos se buscaba crear un proyecto que educase al público, a través de la pintura, en zoología y botánica, al igual que se había venido haciendo mediante la creación de libros recopilatorios de flora y fauna de diferentes lugares. Efectivamente, estos marcos, de madera pintada con trampantojos y decorado con tarjetas, recopilan en ellos la información que, mediante números, ha ido señalando el pintor en la obra. Estos números están presentes en tres de las cuatro obras de mayor tamaño y, sin embargo, no aparecen utilizados en las de menor. En la factura y el recibo firmado por Vilella el 16 y 18 de Septiembre de 1789, describe los marcos con primoroso detalle hablando de ocho de ellos.

“Primeram^{te} dos marcos de madera de Albaricoque i Olivo con chapas de marfil i tarjetas que explican el significado de la pintura, cuyo coste y el de un camafeo con otros adornos asciende a quatrocientos r^s de vⁿ. – 400.

Yd. tres marcos de álamo imitados de jaspe y piedra venturina con tarjetas, tiene de coste comprendido el barniz y colores doscientos r^s – 200

Yd. otro marco de dha madera con el fondo imitando a piedra venturina pintados imitando la porcelana de las tarjetas, cuyo coste con el barniz asciende a trescientos r^s – 300

Yd. otro con adornos al estilo Griego con el fondo verde con realzes de plata, tarjetas con flores, i en la definición un mascarón i piel de león imitada de obra de china, cuyo coste es de quatrocientos r^s – 400

Yd. otro marco sobre fondo imitado de jaspe adornado de bajos relieves al gusto de Italia, cuyo coste asciende a doscientos r^s – 200”⁶²⁴

⁶²² CHERRY, Peter (2006), p. 219 habla de siete obras realizadas por Vilella. Cuenta como séptima obra la catalogada en la Real Academia de San Fernando con el número 180 de su inventario, Bodegón de peces y moluscos. Sin embargo, si comparamos esta obra con las otras realizadas no solamente el tamaño no se corresponde con ninguna de las otras (44 cm. de ancho por 54 cm. de alto), sino que pierde una de sus características fundamentales, la transmisión de la escena en su medio natural. En esta última aparece una cesta con aparejos de pesca que hace perder toda sensación de peces en su hábitat pasando a configurar un bodegón.

⁶²³ AZCÁRATE LUXAN, Isabel (1987), p. 425-426; WAGNER, Isadora Rose (1983).

⁶²⁴ AGP, Carlos IV (Casa), leg. 125. Reproducido en: CHERRY, Peter (2006), p. 362.

Esta factura hace pensar que las seis obras que han llegado hasta nuestros días en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fuesen, originariamente, ocho obras. En la actualidad están reconocidas *Garza de Mallorca en su nido y moluscos*, *Becada de Mallorca*, *Zarapito real*, *Bodegón de peces y moluscos*, *Animales marinos*, *Gavilán sobre una langosta*, *Bodegón de peces, pargo y pintarroja* y *Bodegón de peces y mariscos*. Estas dos últimas obras son las que tienen menor tamaño. Al no dar medidas con respecto a los marcos no podemos asociar unos u otros a aquellos que han llegado hasta nuestros días sin ellos.

La Garza de Mallorca en su nido y moluscos es, junto con la *Becada*, uno de los cuadros que ha llegado con su marco asociado y, por lo tanto, que cuenta con mayor información al respecto. En primer plano, Vilella representa a una garza blanca con una estrella de mar en la boca y una serie de moluscos en la parte inferior derecha, mientras que en el lado opuesto – en segundo plano– está el nido con los polluelos a los que va a alimentar con lo que tiene en el pico. Según aparece especificado en las tarjetas del marco, lo que en él está representado es:

- “1. Especie de garza: En Mallorquín, Garsa Blanca”
- “2. Su nido: En Mallorca se dize: Niu”
- “3. Estrella de mar de cinco rayos, se dize Estel”
- “4. Ortig. Ortigas” (en la tarjeta del lado izquierdo)
- “5. Mariscos q comen” (en la tarjeta del lado derecho)

La garza representada por el pintor seguramente sea una *Egretta garzetta*, debido a las plumas largas que luce en su pecho y que, por el contrario, no están presentes en la garza blanca. Parece extraño que no se valga del nombre científico para nombrar a las aves que representa cuando, sin embargo, nos está dando el nombre que tiene en mallorquín. Asimismo, es también peculiar la interpretación realizada por el autor del Inventario de 1824 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en donde se nombra este cuadro de Vilella como *Cigüeña*⁶²⁵, cuando en el marco el pintor describe al ave como *Garza*. Si bien la Garza blanca, *Ardea alba*, es la más extendida a nivel mundial, la descripción de éste ave no corresponde con la imagen que se nos está presentando. La descripción que Buffon dada de ésta señala el color amarillo de su pico, algo que en el caso de la de la imagen es negro, al igual que sus patas.

“Garza Blanca
Ardea alba. L.

Como las especies de las garzas son tan numerosas, separaremos las del antiguo continente, que son en número de siete, de las del nuevo Mundo, de las que ya conocemos diez. La primera de las especies de nuestro continente es la garza común que acabamos de describir; y la segunda, la de la garza blanca, indicada por Aristóteles con el epíteto de λευκός [leucos], el cual designa efectivamente su color: esta garza es tan grande como la gris, y hasta tiene las piernas

⁶²⁵ *Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*. Madrid: Ibarra, 1824, p. 74.

mas altas; pero le faltan los penachos, y algunos nomencladores la han confundido equivocadamente con la garzota; todo su plumaje es blanco, el pico amarillo y los pies negros. Turner dice, segun parece, que se ha visto á la garza blanca aparearse con la gris; pero Belón dice únicamente, y es más verosimil, que las dos especies se frecuentan y son amigas, en términos de partirse algunas veces el mismo nido para criar sus polluelos: por lo dicho se ve que Aristóteles no estaba bien informado cuando escribió que la garza blanca empleaba mas arte que la gris en la construccion de su nido.

Brisson describe también la garza blanca; pero debe añadirse á su descripción que la piel desnuda que tiene este ave al rededor de los ojos no es enteramente verde, sino mezclada de amarillo por los bordes; que el iris es de un amarillo limón; y que los muslos son verdosos en su parte desnuda.”

626

Si bien la *Ardea alba* se había venido describiendo desde época de Aristóteles y figura en las obras de Louis Jean Marie de Daubenton⁶²⁷ y Buffon, también lo hace la Egretta garzetta, bajo el protónimo *Ardea garzetta*.

“Ardea garzetta. L.

Belon fue el primero que dio el nombre de garzota á esta pequeña especie de garza blanca, y verosímilmente se lo dio á causa de las largas plumas blancas, suaves como la seda, que tienen sobre el dorso; porque con ellas se hacen penachos que sirven para hermosear y realzar el prendido de las mugeres, el casco de los guerreros, y el turbante de los sultanes; estas plumas son muy apreciadas en el Oriente, y eran ya muy buscadas en Francia en tiempo de aquellos esforzados caballeros que adornaban con ellas sus yelmos. [...]

Esta especie, á la cual se ha dado el nombre de garzota, no deja de ser por eso una garza; pero es una de las mas pequeñas, pues no tiene comúnmente mas que dos pies y cuatro pulgadas de longitud. Cuando adulta, el pico y los pies son negros. Reside con preferencia en los arenales y pantanos de las orillas del mar: sin embargo, pósase también y anida en los árboles como todas las demás garzas.

Parece que la especie de nuestra garzota de Europa se encuentra asimismo en América, con otra especie de mayor tamaño.”⁶²⁸

La referencia realizada por Buffon al hábitat de esta garza está en perfecta relación a lo representado por Vilella, en donde se nos presenta en el entorno de un lago que, por los moluscos que la acompañan, hemos de suponer sea de agua marina. Si bien la representación principal es científicamente plausible, lo que el pintor denomina ortigas se trata de anémonas (*Actiniaria*). Es difícil establecer en este caso a qué subgénero corresponde puesto que si bien diferencia los tentáculos de la columna, no permite una buena observación del resto de sus partes. Aunque la denomine Ortiga y podría vincularse a lo que se conoce en la actualidad

⁶²⁶ BUFFON, Georges-Louis Leclerc y CUVIER, Georges. *Obras completas de Buffon: aumentadas con artículos suplementarios sobre diversos animales no conocidos de Buffon*. P. A. B. C. L. (traducción al castellano). Barcelona: A. Bergnes, 1834. Volumen 16, p. 43-44.

⁶²⁷ DAUBENTON, Louis Jean Marie (1788). Tomoll, p. 40.

⁶²⁸ BUFFON, Georges-Louis Leclerc y CUVIER, Georges (1834), p. 49-51.

popularmente como “ortiguilla” (*Anemonia sulcata*), los tentáculos de esta son mucho más largos que los representados y suelen tener una columna más estrecha en relación a los tentáculos. Por otro lado, resulta curiosa la representación de estas anémonas, puesto que como por lo general, cuando se encuentran fuera del agua rara vez tienen los tentáculos expandidos, haciéndolas mucho menos vistosas. Para ello Vilella se vale de un pequeño desnivel a los pies de la garza para introducirlas en el agua y así podémoslas presentar en su medio. Al colocar entre las anémonas pequeñas estrellas de mar nos puede sugerir que la que lleva en la boca haya salido de un entorno similar a éste. Como contraposición, en el lado opuesto nos muestra las conchas vacías de diversos crustáceos y un par de cangrejos ermitaños (*Paguroidea*) sobre los que no realiza ningún comentario y utiliza más como complemento.

En la otra obra con marco, conservada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nos encontramos representada una Becada. En este caso la obra, con una disposición muy similar a la anteriormente comentada, está colocada de forma especular a la anterior, mirando el ave hacia la derecha (donde también se encuentran el nido y el agua) mientras que los moluscos quedan esta vez dispuestos en la parte izquierda de la obra, aunque algo más centrados que en el caso anterior. En este caso las tarjetas dicen lo siguiente

“1 Becada RI. Cuya ave enesta Ysla se dice Segá son pocas las que crían en Mallorca.”

“2 Su nido nombrado niu”

“3 Varios mariscos”

“4 Parajes que suele abitar”

Si bien en el caso de la garceta aclara que lo que lleva en la boca es una estrella de mar, en este caso coloca en el pico de la becada otra de más brazos, pero que categoriza bajo el nombre de “Varios mariscos”. Es curiosa esta relación señalada con la estrella de mar puesto que esta ave se caracteriza por alimentarse con gusanos, algo que le viene determinado por la forma del pico.

Al igual que había sucedido con la *Egretta garzetta*, la becada había sido identificada desde antiguo. Así pues, encontramos en la descripción de Buffon una larga descripción relativa a ella y a sus subespecies.

“Becada ó Chocha-perdiz

Scolopax rusticula. L.

La becada es tal vez entre todas las aves de paso la mas apreciada de los cazadores, tanto por lo excelente de su carne, como por la facilidad con que cogen á esa ave tan buena cuanto es estúpida, que llega á nuestros bosques á mediados de octubre, al mismo tiempo que los tordos.[...]

Aunque tiene esta ave lo ojos harto grandes, parece no ve muy bien sino en el crepúsculo, y que le ofende la luz demasiado vivida [...]

Además, la forma de su pico estrecho, muy largo y tierno por la punta, bastaría por sí sola á prohibirles esta clase de alimento [frutas y semillas]: verdaderamente la becada no se alimenta

mas que de gusanos, y á este efecto anda siempre escarbando en la tierra blanda de las lagunas y de las inmediaciones de las fuentes, en los sitios fangosos y en los prados húmedos que circulan los bosques. La becada no escarba la tierra con los pies, sino que separa únicamente las hojas caídas con su pico, echándolas precipitadamente á uno y á otro lado. [...]

Su cabeza, tan notable como este [el pico], es mas cuadrada que redonda; y los huesos del cráneo forman un ángulo casi recto sobre las órbitas de los ojos. Su plumaje, que Aristóteles compara con el del francolín, es bastante conocido, por lo que nos creemos dispensados de hacer su descripción.[...]

Gesner dice que el tamaño de la becada es como el de la perdiz: comparación mas justa que la que hace Aristóteles igualándola á la gallina; lo que indica al parecer que la raza de las gallinas era entre los Griegos mucho más pequeña que la nuestra. [...]

Las becasas anidan en el suelo, como todas las aves que no posan; compónese este nido de hojas y yerbas secas, mezcladas con algunas ramitas tiernas, junto todo sin arte y amontonado contra un tronco ó debajo de alguna raíz gruesa; y se encuentran en ellos hasta cuatro ó cinco huevos oblongos, algo mayores que los de la paloma común, y de un gris-rojizo jaspeado con ondas mas subidas y negruzcas. [...]

La especie de la becada está universalmente diseminada, según observaron Aldrovando y Gessner.⁶²⁹

Si bien, como ya hemos mencionado previamente, la alimentación de la becada no termina de encajar con lo explicado por Buffon, no es así el caso del nido. Vilella se vale de la representación de ramitas secas, colocadas sin orden alguna, para la configuración de éste. Además, lo sitúa protegido por piedras y pegado a una pared de roca con lo que parecen ser tres huevos oblongos.

Por su parte, con el marisco sucede lo mismo que sucedía en el caso del que acompañaba a la garza: están en su mayoría muertos y lo único que nos muestra son sus conchas. Es muy probable que, tanto a nivel de las aves y peces como a nivel de las conchas, crustáceos, equinodermos y otros seres acuáticos que acompañan a éstos, todas las imágenes estuviesen basadas en especímenes que, bien naturalizados o bien vivos, Vilella hubiese podido observar con cuidado. Seguramente, incluso algunas de estas piezas originales serían regaladas al rey y enviadas a Madrid para pasar a formar parte del gabinete de Historia Natural. Curiosamente, y aun representando plantas que podrían ser identificables, no presta el pintor atención alguna a la botánica que rodea a los animales que representa.

La tercera obra, ya sin marco explicativo, es la que representa de una forma más evidente la relación que busca establecer Vilella entre el mar y el aire a lo largo de estas obras, en este caso mediante la representación de un águila pescadora sobre una langosta. El título con el que consta en el Inventario de la Real Academia de Bellas Artes realizado por Pérez Sánchez en 1964⁶³⁰, (*Gavilán sobre una langosta* y que a día de hoy es el que sigue conservando en la Academia) no es científicamente correcto, puesto que lo que está atrapando a la langosta entre

⁶²⁹ BUFFON, Georges-Louis Leclerc y CUVIER, Georges (1834), p. 135-150.

⁶³⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Inventario de las pinturas*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1964, p. 24.

sus garras no es un gavilán, sino un Águila pescadora (*Pandion haliaetus*). Resulta curioso el cambio dado en la nomenclatura del cuadro por parte de la Academia ya que en el catálogo de pinturas de 1824⁶³¹ el cuadro aparece descrito únicamente como *Langosta*. Igualmente es esta propia ave la que ha contado con numerosos nombres⁶³² a lo largo de su historia⁶³³, pero nunca se la ha denominado como gavilán.

“Pigargos ó águilas pescadoras

Los pigargos se han distinguido de las verdaderas águilas por un naturalista de una sagacidad rara é incontestable, Mr. Julio-Cesar-Savigny quien fija sus caracteres del siguiente modo; una cera lisa, narices lunuladas y transversales, tarsos gruesos, desnudos y provistos de escamas: se alimentan de animales vivos ó muertos y tambien comen inmundicias; algunos muestran mucha afición por el pescado, y por eso muy frecuentemente se hallan en las costas. Las especies, conocidas desde tiempo inmemorial, son las que ha descrito Buffon con los nombres osifrago ó grande águila de mar⁶³⁴”

Así mismo es también interesante destacar las discrepancias existentes en la obra con respecto a las proporciones de ambos animales. Si bien en el cuadro el tamaño de ambas especies es similar, en la vida real la langosta tendría que tener un tamaño mucho mayor del normal con el fin de poder igualar el tamaño de esta ave.

“El sangual (ossifraga) ha sido llamado por nuestros nomencladores la grande águila marina. En efecto, es casi tan grande como el águila real, y aun parece que tiene el cuerpo más largo proporcionalmente, puesto que su longitud llega hasta ser de tres pies y medio desde la punta del pico hasta el extremo de las uñas; pero sus alas al mismo tiempo son mas cortas, de manera que su abertura se estiende solamente á siete pies, cuando el águila real, cuyo cuerpo no es por lo común sino de tres pies y dos ó tres pulgadas de longitud, tiene ocho y hasta nueve pies de vuelo. Esta ave es ya á primera vista muy digna de atención por su magnitud y se la puede reconocer: 1º. por el color y la forma de sus uñas, que son negras y lustrosas y describen un semicírculo completo; 2º. por las piernas desnudas en la parte inferior, y cuya piel está cubierta de pequeñas escamas de color amarillo muy vivo; 3º. por una barba de plumas que le cuelgas, lo que le ha hecho dar el nombre de águila barbuda. El sangual gusta de la proximidad del mar, como tambien en los países mediterráneos de la de los lagos, estanques y rios en que se cria pescado; no hace presa sino en los peces mayores, mas esto no le impide perseguir igualmente la caza, y como es muy grande y tiene mucha fuerza, arrebatá facilmente los gansos y las liebres, y aun los corderos y cabritos.”⁶³⁵

⁶³¹ Catálogo de las pinturas (1824), p. 74.

⁶³² Al *Pandion haliaetus* se le conoce por multitud de nombres a lo largo de la historia entre los que figuran, Sandion, águila pescadora, Halieta, ossifraga, osifrago, grande águila del mar, *Falco Haliaetus* (Linneo).

⁶³³ Aparece mencionada en las obras de Aristóteles, Plinio, Aldrovandi,

⁶³⁴ BUFFON, Georges-Louis Leclerc y CUVIER, Georges. *Obras completas de Buffon: con las clasificaciones comparadas de Cuvier y la continuación hasta el día*. Madrid: Mellado, 1843. Tomo XX, Volume 5, p. 333.

⁶³⁵ BUFFON, Georges-Louis Leclerc y CUVIER, Georges (1834). p. 143-144.

Debido a la exactitud de la representación del ave, Vilella debió de realizar el cuadro contando con una de estas aves para poder estudiarla. En el caso de la langosta, el tamaño habitual de estas oscila en torno a los 40 cm. y aunque se han encontrado ejemplares de hasta 60 cm. de cuerpo éstos suelen ser escasos⁶³⁶, por lo que lo más probable sea que el pintor buscase exagerar las cualidades del ave. La langosta es un ejemplar de langosta europea (*Palinurus elephas*), habitual en el mar Mediterráneo, y también conocida como “langosta espinosa europea”, “langosta espinosa común” o “langosta mediterránea”⁶³⁷. Al contrario de lo que sucede con el águila, esta sí que está bien identificada y aparece representada hasta el más mínimo detalle, marcando inclusive las manchas que esta tiene en la zona abdominal, colocadas de forma simétrica⁶³⁸. Igualmente representa las patas remarcando las líneas longitudinales claras, las anténulas cortas y las espinas supraorbitales. No se puede, sin embargo, observar la separación de estas últimas formando una V, debido a que se trata de una representación de perfil. Por ser un animal nocturno, la langosta sale en busca de comida al ponerse el sol y es entonces cuando abandona las cuevas y grietas en las que habita⁶³⁹. Vilella, a tal efecto, sitúa la escena en un ambiente nocturno, aunque ilumina a ambos animales para permitir una perfecta visualización de ambos.

Como también sucedía en las obras anteriormente comentadas, no se centra únicamente el pintor en detallar a los personajes principales, sino que cuida los detalles de los elementos que rodean a estos. Si bien en las obras anteriores su atención se centraba esencialmente en la malacología⁶⁴⁰ en esta ocasión los elementos representados con mayor detalle son corales y erizos de mar. Volvemos a encontrarnos aquí con las dificultades del pintor para representar a estos especímenes en su medio natural, algo especialmente destacable en el caso de los corales presentes en el lateral derecho de la escena. La representación que hace de ellos es más similar a la que podríamos encontrar en cualquier gabinete de Historia Natural que a cómo estos estarían colocados bajo el agua. Por el contrario los erizos de la parte izquierda de la escena sí que pueden encontrarse en esas condiciones estando fuera del agua. El espécimen verde que está representado sin espinas seguramente se trate del caparazón de un erizo de mar común o castaña de mar (*Paracentrotus lividus*), especie endémica en el Mediterráneo. En cambio, en primer término, junto al agua, el pintor representa uno que podría estar vivo puesto que aún conserva las espinas.

Al carecer del marco con las tarjetas no podemos saber con total seguridad en qué pretendía incidir el pintor en esta obra ya que, al contrario de lo que sucede con las otras tres de mayor tamaño, no parece que tenga numeración ninguna que pudiese hacer referencia a la intención de las tarjetas explicativas. La única posible alusión sería lo que parece una “V” o “1”,

⁶³⁶ En Web: <http://www.waza.org/es/zoo/zoologico-virtual-galeria/palinurus-elephas>. (Consultado el 20 noviembre 2014)

⁶³⁷ Regionalmente adquiere multitud de nombres en función de dónde sea capturada.

⁶³⁸ En web: http://www.ictieterm.es/nombre_cientifico.php?nc=244 y <ftp://ftp.fao.org/docrep/fao/009/t0411e/t0411e19.pdf>, p.19. (Consultado el 20 de noviembre de 2014)

⁶³⁹ En web: <http://www.waza.org/es/zoo/zoologico-virtual-galeria/palinurus-elephas> (Consultado el 20 noviembre 2014)

⁶⁴⁰ La Malacología es la parte de la zoología que se encarga del estudio de los moluscos

que da la sensación de estar pintada bajo la parte inferior de las antenas de la langosta. Sin embargo, no se ve de una forma tan clara como sucede en el caso de los demás números: la tonalidad es menos oscura que en los casos anteriores y parece improbable que Vilella buscase centrar la atención únicamente en la langosta habiendo otros especímenes en la obra representados con gran detalle y que merecen ser igualmente comentados.

El último cuadro perteneciente a este conjunto, dentro de los que tienen unas dimensiones de 63 cm. por 82 cm., es el que representa *Bodegón de peces y moluscos. Animales marinos*. La primera característica, y la más reseñable de la imagen, es el hecho de que el pintor no sea capaz de representar a los peces bajo el agua. Sin embargo este hecho no le sucedía únicamente a Vilella, era algo común entre los pintores de la época. En la actualidad las posibilidades de observación de animales marinos en su medio son mucho mayores a lo que eran en el siglo XVIII. Con la única salvedad de meterse debajo del agua y observar el comportamiento de los peces en las peceras, la vida de los peces en el fondo marino era algo completamente desconocido a la población de este siglo. Es precisamente en este periodo cuando se empieza a perder el temor que se tenía al mar y se empieza a considerar como un lugar al que acercarse para algo más que la pesca, así como medio para llegar a aquellos territorios que no eran alcanzables a pie. No obstante, no sería hasta el siglo XIX cuando los biólogos marinos empezasen a prestar atención a la vinculación existente entre determinadas especies subacuáticas y su papel en la teoría de la evolución.

“Around 1830 scientific interest in this area declined, and many reserchers turned to other burgeoning fields such as meteorology and geomagnetism. Biologists, on the other hand, began heating out to sea more intensively to collect and study marine life. Invertebrate creatures such as sea anemones, sponges, corals, worms, jellyfish, and crabs were particularly fascinating, as these life-forms played an important role in the development of the theory of evolution.”⁶⁴¹

Esto supuso que, de una forma habitual, los pintores tendiesen a reflejar a los peces dentro del agua como ellos los veían una vez eran pescados. Aunque la tenencia de peces en estanques había sido habitual desde la antigüedad, esto no permitía más que una observación cenital de su comportamiento dentro del agua y además limitaba el estudio de los movimientos a especies capaces de vivir en dichos estanques. Este condicionamiento a la hora de realizar el estudio de sus características y comportamiento en su medio supuso que la mayoría de las representaciones de peces fuesen de peces fuera del agua y, cuando sin embargo eran representados en su medio, seguían respondiendo al comportamiento de después de pescado. En el caso de Vilella sabemos por su memorial que inicialmente era él quien compraba y costeaba los peces que dibujaba y naturalizaba, por lo que pidió:

⁶⁴¹ BRUNNER, Bernd. *The Ocean at Home: An Illustrated History of the Aquarium*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2005, p. 10.

“Que con el obgeto de poder remitir a S. M. por el Real gavinete las varias producciones marítimas y pescados que ha necesitado y necesita para copiar en quadros al olio como se le esta encargado y no tener que comprarlas a costa de su Real Herario como se hacía a los marineros que casualmente las sacavan, formó plan, el que presentó al Comisario Ynterino D. Felipe de Aguera, quién en su vista congregó el Gremio de Pescadores y con el asenso de estos se lo aprobó en 17 de Octubre de dicho año de 1790 de que resulto el buen efecto de ahorrar a S. M. la compra de varios Mariscos y Pescados para disecar y copiar en quadros al olio.”⁶⁴²

Al contrario de lo que sucedía en la obra anterior, en esta se pueden apreciar con claridad los números que habrían tenido correlación en las tarjetas explicativas del marco. En esta ocasión los números van del 1 al 5, centrándose los cuatro primeros en los peces, crustáceo y equinodermo y el último en el coral.

1. Cerdo Marino (*Oxynotus centrina*)⁶⁴³
2. Pez golondrina (*Dactylopterus volitans*)⁶⁴⁴
3. Estrella de arena (*Astropecten aranciatus*)⁶⁴⁵
4. Cangrejo real (*Calappa granulata*)⁶⁴⁶
5. Coral. (Posiblemente *Antipathella subpinnata*)

Hemos de suponer que, al igual que sucede en el caso de las aves, el pintor habría escrito el nombre común por el que se conocía al pez y su nombre en mallorquín. Al margen de las especies numeradas, el cuadro también recoge varias estrellas de mar colgadas del coral, un cangrejo ermitaño, un par de caracolas y varias algas, así como lo que parece una mezcla entre colibrí y mariposa, que el pintor coloca junto al coral como si de un insecto se tratase.

Por otro lado, el conjunto perteneciente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se completa con dos obras de menor tamaño, 44 cm. de alto por 55 cm. de ancho. Si en el caso de las obras de mayor formato Vilella había buscado un verdadero naturalismo, intentando situar a los diversos especímenes en un medio similar a su hábitat natural, en esta ocasión el pintor nos presenta unas escenas muy cercanas al bodegón. Ambas obras, al igual que sucedía con alguna de las de mayor formato, carecen de marco y además tampoco cuentan con numeración que pueda sugerir la presencia de tarjetas explicativas, en el caso de haberlos tenido en él.

⁶⁴² AABASF, Académicos, leg. 18/CF 2. Reproducido en SÁNCHEZ LÓPEZ, Andrés (2007).

⁶⁴³ En Web: http://www.ictieterm.es/nombre_cientifico.php?nc=258 (Consultado el 20 de noviembre del 2014). Destaca sin embargo que aunque una de las características que se menciona es la orientación hacia delante de la espina de su primera aleta dorsal, en este caso esta esté orientada hacia la cola. Igualmente se establecen como características propias del animal su espiráculo y sus cinco aperturas branquiales que, sin embargo, Vilella no recoge en su reproducción.

⁶⁴⁴ En Web: http://www.ictieterm.es/nombre_cientifico.php?nc=273 (Consultado el 20 de noviembre del 2014).

⁶⁴⁵ En web: <http://www.waza.org/es/zoo/elegir-una-especie/invertebrados/estrellas-del-mar-erizos-de-mar-y-familiares-echinodermata/astropecten-aranciatus> (Consultado el 20 de noviembre de 2014)

⁶⁴⁶ En web: http://www.ictieterm.es/nombre_cientifico.php?nc=248 (Consultado el 20 de noviembre de 2014).

En *Bodegón de peces, pargo y pintarroja* el pintor representó a los dos peces como si estos estuviesen aun vivos, situando tanto a la pintarroja (*Scyliorhinus canicula*)⁶⁴⁷ como al pargo (*Pagrus pagrus*)⁶⁴⁸ en el fondo marino. Sin embargo, estos animales carecen de movimiento alguno. Así mismo, para subrayar esta falta de naturalidad en la escena subacuática, coloca bajo el pargo un lecho de algas marinas que recuerda a las presentaciones de los puestos de pescado. En primer término nos encontramos situada a la pintarroja y por delante de ella únicamente se halla un detalle de fondo marino con una estrella de mar y caracolas. Este detalle se contrapone con la caracola de mayor tamaño situada en diagonal a éstas, en último plano, acompañada por un erizo de mar, unas conchas más pequeñas y un conjunto de coral que parece claramente naturalizado.

La otra obra de menores medidas es el *Bodegón de peces y mariscos*, en donde el pintor representa, aun de una forma más evidente, a los peces pegados al lecho marino. Esto, unido a la falta de movimiento de las aletas y colas, hace que la verosimilitud de estar bajo el agua se pierda y aporte una clara sensación de animal muerto. Repite el lecho de algas, en esta ocasión, bajo el cabracho (*Scorpaena scrofa*) al que coloca, además, recostado sobre un lateral y con la boca abierta remarcando la sensación de escaso naturalismo. Sobre él, y de mayor tamaño, se encuentra un gallito rey (*Labrus bimaculatus*) y a su izquierda lo que se asemeja a una gallineta⁶⁴⁹ (*Helicolenus dactylopterus*)⁶⁵⁰. Sin embargo, este último establece determinadas diferencias con las características básicas establecidas para estos animales, al no tener la aleta caudal con borde recto y tener mayor número de radios duros en la aleta dorsal. El ojo, además, es sensiblemente más pequeño en el representado en el óleo y está coronado por lo que daría la sensación de ser unas cejas, que tampoco constan en ninguna descripción de esta especie marina. El acercamiento de Vilella, como se ha comentado previamente, a los peces en su hábitat natural habría sido muy escaso o nulo y es en obras como esta donde más patente queda, al reproducir el pescado como a él le llegaría y no como éste se encontraría en su medio.

La falta de datos sobre la producción de estas obras nos impide ponerlas en relación con los libros que realizó, recopilando todo tipo de especies de flora y fauna de la isla de Mallorca. Si bien no se conoce la fecha exacta de la realización de su *Colección de pájaros, insectos, peces y otros animales de la isla de Mallorca*, sabemos que el pintor realizó *Colección escogida de varias frutas y plantas de que abunda la isla de Mallorca* en 1772 y tres años más tarde *Colección de algunas flores de la isla de Mallorca*. Por su parte, la referencia que tenemos con respecto a la realización de los marcos con tarjetas data estos en 1789, por lo que –si suponemos que fueron los que sirvieron para enmarcar las obras de Vilella– habrían sido realizados en la década de los ochenta. Esto sitúa las pinturas como posteriores a la realización de los libros de colecciones mallorquinas.

⁶⁴⁷ En web: http://www.ictieterm.es/nombre_cientifico.php?nc=8 (Consultado el 20 de noviembre de 2014).

⁶⁴⁸ En web: http://www.ictieterm.es/nombre_cientifico.php?nc=108 (Consultado el 20 de noviembre de 2014).

⁶⁴⁹ AZCÁRATE LUXÁN, Isabel (1987), p.75, clasifica este pez como gallineta.

⁶⁵⁰ En Web: http://www.ictieterm.es/nombre_cientifico.php?nc=153 (Consultado el 12 de enero del 2015)

Más alejada de la intención científica de la obra, pero desarrollando una gran labor recopilatoria de ejemplares de aves, nos encontramos con el cuadro realizado por Antonio Carnicero denominada *San Francisco predicando a las aves*. El óleo (de 216 cm. de alto por 272 cm. de ancho) pertenece en la actualidad al Museo del Prado, aunque se encuentra en depósito en la iglesia de San Francisco el Grande, en Madrid. La obra, pintada en 1788-1789, recoge uno de los pasajes más populares de la vida del santo, “Su predicación a las aves y obediencia de las criaturas”

“Al tiempo que aumentaba el número de los hermanos, como queda dicho, el beatísimo padre Francisco recorría el valle de Espoleto. Llegó a un lugar cerca de Menavia donde se habían reunido muchísimas aves de diversas especies, palomas torcaces, cornejas y grajos. Al verlas, el bienaventurado siervo de Dios Francisco, hombre de gran fervor y que sentía gran afecto de piedad y de dulzura aun por las criaturas irracionales e inferiores, echa a correr, gozoso, hacia ellas, dejando en el camino a sus compañeros. Al estar ya próximo, viendo que le aguardaban, las saludó según su costumbre. Admirado sobremanera de que las aves no levantaran el vuelo, como siempre lo hacen, con inmenso gozo les rogó humildemente que tuvieran a bien escuchar la palabra de Dios. He aquí algunas de las muchas cosas que les dijo: «Mis hermanas aves: mucho debéis alabar a vuestro Creador y amarle de continuo, ya que os dio plumas para vestiros, alas para volar y todo cuanto necesitáis. Os ha hecho nobles entre sus criaturas y os ha dado por morada la pureza del aire. No sembráis ni recogéis, y, con todo, Él mismo os protege y gobierna, sin preocupación alguna de vuestra parte». Al oír tales palabras, las avecillas -lo atestiguaba él y los hermanos que le acompañaban- daban muestras de alegría como mejor podían: alargando su cuello, extendiendo las alas, abriendo el pico y mirándole. Y él, paseando por en medio de ellas, iba y venía, rozando con la túnica sus cabezas y su cuerpo. Luego las bendijo y, hecho el signo de la cruz, les dio licencia para volar hacia otro lugar. El bienaventurado Padre reemprendió el camino con sus compañeros y, gozoso, daba gracias a Dios, a quien las criaturas todas veneran con devota confesión.”⁶⁵¹

Este tipo de obra, en el que la temática principal es una y los datos científicos aportados no tienen relación con la intención inicial de la misma, fue algo muy habitual en el siglo XVII y principios del XVIII. La única diferencia se establece en que, en la segunda mitad del siglo XVIII los animales y plantas que aparecen en ellos representados tienen, por lo general, un carácter plenamente naturalista, mientras que los pintores del siglo XVII mezclaban animales reales con imaginarios sin establecer ninguna diferenciación. Como ya se ha venido comentando la afición por las aves era algo muy habitual en la segunda mitad del siglo XVIII. El paso hacia la Ilustración supuso un cambio a la hora de apreciar e interpretar la naturaleza. La visión que se tenía de esta, al igual que del universo, estaría estrechamente relacionada con la recuperación que se habría llevado a cabo de la visión científica y filosófica de la naturaleza según el mundo clásico. Montaigne y Descartes habrían sido dos de las figuras más relevantes con relación a éste tema,

⁶⁵¹CELANO, Tomás de. “Vida primera de San Francisco”, *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. GUERRA, José Antonio (edición). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), nº 399. 1978p. 135-228. En Web: <http://www.franciscanos.org/fuentes/1Cel03.html> (Consultado el 25 de noviembre de 2014).

recuperando la figura del animal, dotándola de razón y alejándola de la vinculación entre animales y paganismo que se había establecido en la Edad Media⁶⁵².

La obra de Carnicero formaba conjunto con *San Francisco cortándole el cabello a Santa Clara* y *San Francisco hablando con un personaje*, todos ellos de unas dimensiones similares y realizados para el claustro del convento de Jesús y María en Madrid, conocido generalmente como San Francisco el Grande. Los frailes franciscanos decidieron, en 1760, tirar la iglesia y el claustro mayor del convento para levantarlos de nuevo. Esto supuso la necesidad de una nueva decoración para el mismo, ya que el convento contaba con una marcada devoción entre la más alta sociedad madrileña.

“La nobleza de Madrid, lo mismo que Clavijo, miraron con particular devoción el convento de Jesús y María, labrando en él sus capillas y enterramientos. Bastante tiempo después se destruyó la iglesia, siendo también reducidos a polvo los 22 sepulcros con sus correspondientes estatuas que había en el templo. Dieron principio las obras del actual en el año 1761, bajo la dirección de un lego de la orden llamado Juan Francisco Cabezas; las continuó D. Antonio Pla y las terminó, en el año 1784, D. Francisco Sabattini.”⁶⁵³

Con la Desamortización, las obras de Carnicero pasarían a formar parte del Museo de la Trinidad y desde él se incorporaron a la colección del Museo del Prado, quien a su vez las depositó de nuevo en su entorno inicial. A pesar de su marcado carácter religioso, el cuadro recoge con gran detalle una gran diversidad de aves, que habían de ser observadas por hombres criados en un entorno ilustrado y de familias importantes. Éstas no solo son especies autóctonas, sino que el pintor seguramente tuvo en cuenta especímenes enjaulados o disecados que fácilmente habrían formado parte de las colecciones y gabinetes. Éste formato de obra, sin embargo, no tuvo ningún carácter innovador, sino más bien lo contrario. Carnicero se valió de las tipologías ya utilizadas en el siglo XVII para la representación de materias en las que la fusión entre los gabinetes de curiosidades y las temáticas mitológicas, de los elementos, los sentidos o religiosas fue algo habitual.

La identificación de gran parte de los animales del cuadro aparece recogida recientemente en *Las aves en el Museo del Prado* (2010), quedando excluidas únicamente las dos liebres situadas en la parte inferior.

“Alguna de las más interesantes se encuentra en el árbol de la izquierda, en la rama más gruesa que nace hacia la derecha, encima de los jilgueros y golondrinas que están posados en la ramilla. Esta rama se bifurca en dos, la que va hacia más abajo, tiene posados dos ejemplares de tórtola turca, muy grandes en proporción con la especie real. No hay ningún dato de que hubiera tórtolas turcas en la península ibérica en tiempos del artista, y se desconocen los modelos utilizados por el artista para su representación. Se piensa que quizás se criasen como aves de jaula, o que fueran el recuerdo de un viaje, o la copia de una lámina. Esta especie ha sido avistada

⁶⁵² GÓMEZ CENTURIÓN, Carlos (2011), p. 404-408.

⁶⁵³ ORTEGA RUBIO, Juan. *Historia de Madrid y de los pueblos de su provincia*. Madrid: Editorial MAXTOR, 2011, p.189.

por primera vez en España, en Asturias, en 1960. En la base del árbol, en primer plano, destaca un águila real, y detrás una cigüeña común. A la izquierda de su blanco lomo una urraca y encima de ella sobre una rama corta una perdiz roja y un pequeño pájaro amarillo que parece una lavandera boyera. Encima de esta pareja, una ramita cruza por delante del tronco hacia la derecha. En esa ramita, más o menos a la altura de la mano derecha del santo hay tres jilgueros, -los de la frente rojiza-, y tres golondrinas, -las de la cola ahorquillada-, además de una posible tarabilla común que tiene el pecho rosado. Bajo la mano derecha del santo, apreciamos una avefría blanca de collar negro, mientras que una pareja de palomas se apoya en su muslo. Detrás del santo una pareja de estorninos pintos, oscuros y con manchitas. El pajarillo rojo y negro de abajo tiene una mancha blanca en la cabeza muy típica y es, por ello, un colirrojo real. En el suelo, junto al sombrero hay una pareja pequeña rojinegra, que es la más cercana al santo y que son dos camachuelos. Junto a ellos, más grande y con la espalda blanquinegra, hay una gran abubilla. Los siguientes, con el cuello rojizo y una cresta, son una pareja de somormujos lavancos. El último de la derecha no puede identificarse con total seguridad, si bien el parche ocular rojizo parece el propio de un ganso del Nilo.⁶⁵⁴

Al igual que sucedía en el caso de la cúpula del Palacio Real, aquí las aves tampoco aparecen representadas con sus nombres pero, como también sucedía con aquéllas, constan del suficiente detalle como para poder realizar una identificación de las mismas en base a sus imágenes. En base al reconocimiento realizado por Joaquín Gómez la obra cuenta con las siguientes variedades de aves:

Abubilla (*Upupa epops*)
 Águila real (*Aquila chrysaetos*)
 Avefría (*Vallenus vallenus*)
 Camachuelo (*Pyrrhula pyrrhula*)
 Cigüeña común (*Cicocnia ciconia*)
 Colirrojo real (*Phoenicurus phoenicurus*)
 Estornino pinto (*Sturnus vulgaris*)
 Ganso del Nilo (*Alopochen aegyptiaca*)
 Golondrina (*Hirundo rustica*)
 Jilgueros (*Carduelis*)
 Lavandera boyera (*Motacilla flava*)
 Paloma (*Columba livia*)
 Perdiz roja (*Alectoris rufa*)
 Somormujo lavanco (*Podiceps cristatus*)
 Tarabilla común (*Saxicola torquatus*)
 Tórtola turca (*Streptopelia decaocto*)
 Urraca (*Pica pica sericea*)

⁶⁵⁴ GÓMEZ CANO, Joaquín y ORELLANA ESCUDERO, Gerardo (2010), p. 197.

De esta clasificación, siete de las aves se repiten con respecto a las representadas por Tiépolo para el Palacio: jilgueros, urracas, perdiz roja, lavandera boyera, paloma, colirrojo real y abubilla. No es de extrañar esta repetición de imágenes puesto que todas estas especies eran comunes en Madrid. Los jilgueros no solo se veían en libertad, sino que fueron una de las especies más fáciles de encontrar enjauladas, ya que eran fáciles de alimentar y apreciados por su canto. Un ejemplo de un jilguero enjaulado aparece representado en el cartón para tapiz de Goya (*Caza con reclamo*) de 1775 que actualmente pertenece a la colección del Museo del Prado. En él, junto al jilguero, se puede ver también la representación de un mochuelo en su jaula. Urracas, palomas y lavanderas boyeras se encontraban en Madrid por cualquier lado y las abubillas podían encontrarse en la Casa de Campo fácilmente, al igual que se siguen viendo en la actualidad. La perdiz roja también era una especie muy habitual en Madrid y se veía tanto suelta en la naturaleza como enjaulada, ya que se utilizaba a las propias perdices como reclamo para cazar a sus congéneres. No hay que olvidar el popular refrán que dice “todo lo que vuela, a la cazuela” pues en España, en esa época, toda ave no utilizada como compañía eran susceptible de ser cocinada. Es el colirrojo real el que suscita más dudas de que hubiese podido ser representado del natural, puesto que en la actualidad no es habitual en Madrid, si bien se ven algunos ejemplares en la sierra, y no es fácil criarlos enjaulados debido a la dieta insectívora que tienen.

El resto del cuadro destaca por los marcados contrastes a la hora de detallar más o menos los diferentes componentes del mismo. Si bien las aves y los humanos presentan un gran detalle en su elaboración, éste no es el caso de la flora de la obra, realizada en gran parte a manchas sin llegar a aclarar de qué tipo de árbol podría tratarse. Por su parte, la liebre sí que está representada hasta el más mínimo detalle. Es curiosa la introducción de ésta en la obra puesto que no se la menciona en ningún momento en el pasaje de las aves relatado por Celano en su biografía del Santo. No obstante, sí que existen otros dos relatos con respecto a un conejo y una liebre dentro del mismo capítulo.

“60. Morando una vez en Greccio, un hermano le trajo una liebrezuela cazada a lazo. Al verla el beatísimo varón, conmovido de piedad, le dijo: «Hermana liebrezuela, ven a mí. ¿Por qué te has dejado engañar de este modo?» Luego, el hermano que la tenía la dejó en libertad, pero el animalito se refugió en el Santo y, sin que nadie lo retuviera, se quedó en su seno, como en lugar segurísimo. Habiendo descansado allí un poquito, el santo Padre, acariciándolo con afecto materno, lo dejó libre para que volviera al bosque; puesto en tierra repetidas veces, otras tantas se volvía al seno del Santo; por fin tuvo que mandar a sus hermanos que lo llevaran a la selva, que estaba poco de aquel lugar.

Estando en la isla del lago de Perusa (2), le sucedió un caso semejante con un conejo, animal difícil de domesticar.”⁶⁵⁵

⁶⁵⁵ CELANO, Tomás de (1978), p. 135-228.

Estéticamente recuerda a la que quizás sea la imagen más popular de una liebre en la historiografía del arte, la realizada por Alberto Durero en 1520, conservada en la Albertina de Viena. Sin embargo se establecen varias diferencias entre ambas, siendo la principal la representación de ésta en la obra de Carnicero en trescuartos de espaldas, así como el color. Tampoco aparece una representación de liebre similar en el tratado de Gesner ni en el de Buffon. Desconocemos, por lo tanto, el motivo que llevó al pintor a representarla en calidad de único mamífero no humano en el cuadro.

Esta libertad también se amplía a las aves, pero en esta ocasión debido a lo inespecífico de la descripción de Celano, “donde se habían reunido muchísimas aves de diversas especies, palomas torcaces, cornejas y grajos”, no podemos concretar, en general, si las representaciones eran más o menos realistas. Curiosamente, las únicas tres especies que aparecen relatadas por Celano no aparecen reflejadas en el óleo, puesto que –si bien sí que están presentes las palomas– éste especifica que eran torcaces (*Columba palumbus*), y las que Carnicero representa son *Columba livia*. Las palomas torcaces se caracterizan por tener una mancha blanca en el cuello que le da su nombre⁶⁵⁶.

“La paloma torcaz es casi del tamaño del palomo romano: desde la punta del pico á la de la cola tiene diez y siete pulgadas y media, y veinte y nueve de vuelo y sus alas plegadas llegan hasta dos pulgadas de la extremidad de su cola: la cabeza es de un ceniciento fusco; la parte de atrás y los lados del cuello son de un verde dorado cambiante en azul, ó en color de cobre purificado, según le da la luz; en medio de este color brillante tiene una banda blanca, obliqua, que forma una especie de semicollar;”⁶⁵⁷

Tampoco aparecen representados ni las cornejas ni los grajos, si bien en la intersección del tronco del árbol con la rama más gruesa está representada un ave que mantiene unas características muy similares al grajo. Esto nos lleva a pensar hasta qué punto Carnicero representó lo que estaba descrito en el pasaje, o si simplemente se basó en el relato sin leer el texto, para así poder representar una gran variedad de aves.

La representación de aves en pintura es algo muy habitual, bien para hacer referencia al aire, la caza, la naturaleza en general o simplemente a modo decorativo. Sin embargo, como se ha podido observar, en todos los casos citados no se hace referencia a ellas desde un punto de vista científico, representándose sin marcar sus características más determinantes o simplemente a modo decorativo, al igual que sucede con los especímenes de flora. Dentro de este grupo decorativo, y debido al gran interés que habría por las aves en el XVIII, se puede encontrar todo tipo de objetos en que éstas están incluidas, desde medallones hasta tapices. El museo de la Fundación Lázaro Galdiano conserva un medallón en el que aparece representado un loro subido

⁶⁵⁶ Torcaz proviene del latín torques, collar.

⁶⁵⁷ DAUBENTON, Louis Jean Marie (1788), p. 205-206.

en su percha⁶⁵⁸. El hecho de que apareciese un ave doméstica en este colgante de plata, esmeraldas, rubíes, diamantes y marfil, con una miniatura de 36 mm. de diámetro, sugiere un posible vínculo afectivo con la misma. Es en casos como este en donde se ve a qué nivel llegó el interés por las aves. Otros ejemplos, pero con una intención más decorativa, aunque precisa, en su representación, es la de *Dos pájaros que se cruzan en su vuelo* (1762), de José del Castillo, o las rinconeras de los cartones para tapices de Goya, *El muchacho del pájaro* (1777-78) y *La marica en un árbol* (1786). En el caso del pintor aragonés, su obra no se caracteriza por la representación numerosa de animales, si bien, en las representaciones que hace de los mismos, presta bastante atención a los detalles. Esto se debía a los estudios que hacía de aves en diversas posiciones y que se conservan en sus cuadernos.

Precisamente la representación de los animales por parte de Francisco de Goya es la que nos introduce en la representación de mamíferos con carácter científico. Perros, ciervos, lobos, corzos, etc. han sido representados en multitud de ocasiones con un objetivo plenamente estético, recogiendo las prácticas cinegéticas de la sociedad con finalidad decorativa o de enaltecer a los que la practicaban. Pocas veces éstos eran estudiados partiendo de un punto de vista científico, si bien si que se prestan a estudios de movimiento desde el renacimiento, quedando constancia de dibujos en las que se reflejaba como diferentes animales se comportaban. Por el contrario, la representación de algunos animales mitológicos como si se tratase de animales reales fue una práctica habitual hasta la segunda mitad del siglo XVIII, y aun entonces se siguen dando algunos casos. Las expediciones científicas a ultramar facilitaron la visualización de los animales que habían sido descritos por navegantes y viajeros durante siglos, desde un punto de vista no mítico. Animales como los manatíes, por ejemplo, habían sido confundidos durante largo tiempo con sirenas, comenzaron a tener una identidad propia y dejar de ser seres mitológicos. Otros animales, sin embargo, no habían sido interpretados ni estudiados hasta bien entrado el siglo XVIII.

4.5.5 LA OSA HORMIGUERA DE SU MAJESTAD.

En el caso del oso hormiguero (*Myrmecophaga tridáctila*), poco se había comentado con anterioridad a la segunda mitad del siglo XVIII, y lo poco que se conserva de él son relatos que, en muchas ocasiones, no son excesivamente acertados o que no aclaran a cuál de las diversas especies comedoras de hormigas se refiere⁶⁵⁹. El principal referente de este animal en Madrid es el cuadro de *La osa hormiguera de Su Majestad*, de 1776, perteneciente a la colección del Museo Nacional de Ciencias Naturales. En esta ocasión lo representado no es un oso, sino –como bien dice el título–, una osa. Esto no es un hecho casual, sino que se debe a la representación que se

⁶⁵⁸ ARBETETA MIRA, Letizia. *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*. Segovia: Caja Segovia-FLG, 2003, p. 192.

⁶⁵⁹ Georg Marcgrave en *Atlas de la costa de Brasil* (1643-1649) y Albertus Seba en *Cabinet of natural curiosities: locupletissimi rerum naturalium thesauri* (1734-1765) confundieron especies al realizar comentarios sobre los mismos.

realizó de la osa que había sido llevada a los jardines del Buen Retiro en julio de ese mismo año y que, como queda reflejado en la inscripción que la acompaña, había llegado desde Buenos Aires.

“Este Animal se llama Oso-Hormiguero
porque en el campo se mantiene con Hormigas: se ha copiado al natural por el
que esta en la casa de Fieras del Retiro:
en julio de 1776: vino de Buenos ayres donde
se crían bastantes de su especie: tiene
treinta meses, y crecerà hasta seis, ò siete años.”

La cartela –incluida en la obra a modo de inscripción en un bloque de piedra– incidía en el hecho de que había sido copiado el animal del natural en la casa de Fieras del Retiro, a donde habría sido trasladado. La llegada de la osa se habría realizado a principios del mismo mes y de ello quedó constancia en una carta conservada en el Archivo del Palacio Real, con fecha del 4 de julio de 1776, que ya fue recogida en su momento por Ana Victoria Mazo Pérez, del Museo Nacional de Ciencias Naturales.

“Han enviado al Rey desde buenos ayres un Oso ormiguero; y habiéndole visto S. M. en su mismo cuarto, y viendo lo manso que es, ha mandado se lleve a ese Sitio para que se le ponga en algún quarto, ó otro parage conveniente, y se le trate en comida y en todo lo demás según el método que diga el conductor que ha ido á llevarle, cuyo nombre avisado a mí esta mañana don Eugenio de Llaguno. A otro Conductor se le ha de dar alojamiento en ese Sitio por los días que ha de estar aquí, y durante ellos enseñará otro método.

Dios guarde etc”⁶⁶⁰

De la representación de la osa en la Casa de Fieras del Buen Retiro parece ser que este fue su emplazamiento final. Sin embargo la estancia de ésta allí no sería excesivamente prolongada, no llegaría a los siete meses, seguramente debido a que las condiciones atmosféricas del invierno madrileño no contribuyesen a la alimentación de la osa al no ser fácil encontrar hormigas. Ana V. Mazo recoge también entre su documentación la existencia de una carta enviada el 31 de enero de 1777 en la que se indica el fallecimiento de la osa al Marqués de Grimaldi, secretario de Estado.

“Exmo. Sr.

Esta mañana se encontró muerto, en la Leonera de este sitio, el oso hormiguero que embiaron al Rey, por el mes de Julio del año anterior de la provincia de Buenos Ayres y que SM hizo retratar a

⁶⁶⁰ AGP Fondo Buen Retiro. Años 1762-1788. Caja 11756/22. Recogida en MAZO PÉREZ, Ana Victoria (2006). Volumen LVIII, nº 1, enero-junio, p. 281-294.

D. Antonio Rafael Mengs. Le he hecho llevar inmediatamente al Gabinete de Historia natural, y lo aviso a V. e. para su noticia.

Dios guarde a V.e. etc⁶⁶¹

La voluntad de conservación de éste curioso animal hizo que tras su muerte se volcasen en la disección del mismo para generar una nueva pieza para el Real Gabinete, así como la difusión de la imagen de éste junto al animal. Ana V. Mazo, recogió la sucesión de noticias sobre los hechos llevados a cabo tras morir la osa.

“En un último intento de conservarlo para la ciencia, el cadáver fue llevado urgentemente al Gabinete para su naturalización y exposición, de la que da fe el texto de la lámina de Brú. En el Libro de Cuentas del Real Gabinete se anota el 7 de enero de 1777 «un gasto de reales por traer un oso hormiguero que murió en el mismo Retiro». El 13 de febrero «se pagaron a un mozo 2 reales por sacar al campo la carne del oso hormiguero». Por último, el 25 de junio de 1777 se apunta «el pago de reales por unos colgaderos para colocar el oso hormiguero con su cuadro»⁶⁶²

Sin embargo se desconoce cual fue el paradero final de la osa que, si bien sí debió estar colocada en el gabinete junto al cuadro, no ha llegado a nuestros días. El lienzo conservado en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid cuenta con unas dimensiones de 105 cm. de alto por 206 cm. de ancho. Si bien ya hemos hablado de cómo la documentación relativa a esta imagen indica que ésta fue realizada siguiendo la figura de la osa de carne y hueso, existen testimonios previos que pudieron influir a la hora de la representación de ésta por parte del pintor. Quizás, la descripción más detallada del momento fuese la otorgada por Buffon, quien esclarecía las diversas clases de osos hormigueros que existían, aunque no utilice para su clasificación la denominación otorgada por Linneo a éstos animales.

“GRAN TAMANDUA, TAMANDUA, Y OSO-HORMIGUERO.

En la América Meridional hay tres especies de animales de hocico largo, de boca estrecha, y sin ningún diente, y de lengua redonda y larga, la qual introducen en los hormigueros, retirándola después de tragar las Hormigas que son su principal sustento. El primero de estos animales comedores de Hormigas es el que los Brasilienses llaman Tamandua-guacu, esto es gran Tamandua (ESTAMPA CXXXXVI), al qual los franceses domiciliados en América, han dado el nombre de Tamanoir. Este animal tiene cerca de quatro pies y ocho pulgadas de largo desde la extremidad del hocico hasta el origen de la cola: su cabeza tiene de 16 á 17 pulgadas de largo, y su cola tiene de largo dos pies y diez pulgadas, y está cubierta de pelos ásperos y demas de un pie de largo: su hocico es muy prolongado, el cuello corto, la cabeza estrecha, los ojos pequeños y negros, las orejas redondas, y la lengua delgada, de mas de dos pies de largo, y que se plega en su boca quando la retira del todo. Sus piernas solo tienen un pie y dos pulgadas de alto, y las de

⁶⁶¹ AGP. Fondo Buen Retiro. Años 1762-1788, Caja 11756/22.

⁶⁶² MAZO PÉREZ, Ana Victoria (2006), p. 281-294. También figuran estas noticias en JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. “Un Goya exótico: La osa hormiguera de Su Majestad”. *Goya, Revista de Arte*. Madrid: 2011. Nº 336, p. 242-253.

delante son algo mas altas y delgadas que las traseras: los pies redondos: los delanteros están armados de cuatro uñas, siendo mayores las dos de enmedio; y los pies traseros tienen cinco uñas. Los pelos de la cola, como también los del cuerpo, son mezclados de negro y blanquizco, y en la cola están dispuestos á modo de penacho. El animal la vuelve sobre el lomo, y se cubre con ella todo el cuerpo quando quiere dormir, ó defenderse de la lluvia, ó del ardor del sol: los pelos largos de la cola y del cuerpo no son redondos en toda su extensión, sino chatos á la extremidad, y ásperos al tacto como yerba seca: el animal se agita frecuente y rudamente la cola quando está irritado, pero la dexa caer al caminar quando está tranquilo, y barre el camino por donde pasa: los pelos de las partes anteriores de su cuerpo son ménos largos que los de las posteriores: estos están vueltos ácia atras, y los ótros ácia adelante: el blanco domina más en las partes anteriores, y el negro en las posteriores: tambien tiene úna faxa negra en el pecho, la qual se prolonga por los lados del cuerpo, y se termina en el lomo cerca de los riñones: las piernas traseras son casi negras, y las delanteras casi blancas, con una gran mancha negra hácia su medio. El gran Tamandua camina lentamente, de suerte que un hombre puede con facilidad alcanzarle á la carrera: sus pies parecen ménos á propósitos para minar que para trepar y asir cuerpos redondos, y así se ve que aprieta con tanta fuerza una rama, ó un palo, que no es posible quitársele.”⁶⁶³

Es destacable cómo la imagen recogida en el cuadro corresponde con gran exactitud a la descripción dada por el naturalista francés. Éste no solamente describe las cualidades del animal en movimiento, sino que, a diferencia de la gran mayoría de las representaciones que existen del mismo, describe hasta su forma de dormir. Hay que reseñar el hecho de la descripción puesto que –si bien lo relata– no queda representado en dicho modo en la estampa que acompaña a la obra de Buffon. En ella, el oso aparece a cuatro patas, en una imagen similar a la que aparece en el cuadro y –a diferencia de la obra del Museo de Ciencias Naturales– delante de la boca tiene reproducidas una hilera de hormigas, haciendo clara alusión a su alimentación y nombre. La representación en segundo plano, junto al pedestal donde está inscrita la cartela informativa, de la osa hormiguera durmiendo destaca frente a las representaciones que, incluso *a posteriori*, se han realizado de osos hormigueros en donde, casi siempre, aparecen a cuatro patas. Ni siquiera la imagen realizada por Juan Bautista Bru, quien plasmaría en su obra a *la osa palmera*⁶⁶⁴ y habla de una forma poco precisa de la manera de descansar del oso hormiguero, captó al animal descansando.

“La cabeza de este animal es pequeñísima respecto al tamaño del cuerpo, pero su hocico es larguísimo. Carece de dientes. Tiene el cuello corto, los ojos pequeños, las orejas chicas y casi redondas, y la lengua rolliza y larga como corresponde al hocico. Su cuerpo está cubierto de cerdas blancas, pardas y negras, más cortas en la parte anterior del cuerpo que en la posterior. Desde el pecho sale una lista toda negra que se extiende por los costados terminando en el espinazo cerca de los lomos. Sus piernas, que rematan como las del oso, son casi del mismo color que el cuerpo, pero las manos, algo más cortas que los piés, son de otro color mas claro. Tiene cinco dedos en

⁶⁶³ BUFFON, Georges-Louis Leclerc y CUVIER, Georges (1793), p. 54-79.

⁶⁶⁴ Se la denominaba osa palmera por la forma de la cola que, según los estudiosos del momento, recordaba a una hoja de palma.

cada pié, y don en cada mano, estos muy encorvados, y con una mancha negra hácia el medio. La cola es negrusca y cubierta de unas cerdas larguísimas y chatas en su extremo. La vuelve y revuelve á todos lados, de modo que le sirve de abrigo quando llueve ó quando hace sol. Las cerdas del pescuezo y de la cabeza parecen estar algo vueltas hácia adelante. Quando le acosan se pone sobre dos piés como un osos, amenazando con sus garras. Si tiene hambre se va á donde vé hormigas, y dexa arrastrar la lengua por tierra, y estando ya bien cargada, la recoge velozmente y se las traga. Duerme todo el día, tapando la cabeza con las piernas delanteras. Dicese que se sirve de la cola para colgarse de las ramas. Camina con mucha lentitud, pero trepa con gran ligereza por los árboles. Se halla en América meridional y en el Brasil, Su carne huele muy mal; y sin embargo los Salvages la comen con gusto.

El que se conserva en el Real Gabinete le traxeron de América, y vivió algún tiempo en el Buen Retiro.”⁶⁶⁵

En esta ocasión Bru dice que duerme “tapando la cabeza con las patas delanteras”, algo que no parece asemejarse al modo real de dormir de estos animales, lo que lleva a pensar que no tuvo acceso al animal mientras éste estuvo vivo. Por el contrario, el pintor del óleo (quien si que accedería al Buen Retiro para estudiar a la osa) lo representa en una actitud mucho más similar a la descrita por Buffon, que es como en realidad descansa. Por otro lado debió confundir informaciones al decir que trepa con gran ligereza, y que “se sirve de su cola para colgarse de las ramas” cuando el *Myrmecophaga tridactilia* no tiene cola prensil y si que la tiene el Tamandua.

Por lo demás, la descripción de Bru no aporta ninguna novedad a lo que ya había comentado con anterioridad Buffon. Igualmente, el dibujo que acompaña a la descripción destaca por establecer una serie de diferencias con el óleo. Al no tener otras noticias de osos hormigueros entre la colección del Real Gabinete de Historia Natural hemos de suponer que ambas imágenes estarían captando a la misma osa hormiguera. Sin embargo, hay una serie de diferencias entre ambas imágenes que podría hacer suponer que la imagen de Bru hubiese pertenecido a otro ejemplar o que se hubiese valido de cierta imaginación a la hora de representarlo. La diferencia de coloración en las patas traseras del animal, el aumento de manchas en las patas delanteras y el tratamiento diverso dado a la cara del mismo llevan a pensar que Bru no tuvo el cuadro en cuenta a la hora de la representación de su osa palmera. Ana V. Mazo habla de la existencia en el Museo de Ciencias de un único espécimen de oso hormiguero de un tamaño menor al representado por Bru⁶⁶⁶. La aparición en el dibujo de éste de una escala sirve a la investigadora para disociar la relación entre ambos. Sin embargo, si tenemos en cuenta las diferencias entre el cuadro del Museo y la imagen del grabado, y los años transcurridos entre ambos hechos, existe la posibilidad de que se hubiese podido conseguir otro oso naturalizado para el gabinete. Por otro

⁶⁶⁵ BRU DE RAMÓN, Juan Bautista. *Colección de láminas que representan los animales y monstruos del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid*. Madrid: Imprenta de Andrés de Sotos, 1784. Tomo II. En Web: http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/image/CSIC000654356_V02/84/. (Consultado el 5 diciembre de 2014).

⁶⁶⁶ El conservado en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid en la actualidad tiene unas medidas de 87 largo, 27 ancho, 36 alto, mientras que el dibujo de Bru nos presenta a una osa que, en base a la medida de pies colocada en la parte superior de la lámina, habría de medir unos 9 pies de largo (2,5m). El tamaño dado por éste se saldría de las medidas habituales de los *Myrmecophaga tridactilia*.

lado, hay igualmente que destacar un hecho que, de no haberse conocido el original o haber visto una imagen basada en uno vivo, podría haber llevado a confusión. El espécimen que actualmente se encuentra en el Museo de Ciencias no está naturalizado de una forma correcta, puesto que se le han colocado las cuatro patas apoyadas sobre la palma cuando –sin embargo– estos animales caminan apoyando el dorso de la mano. Este hecho hace improbable la utilización de este animal naturalizado como modelo para la realización del dibujo de Bru, aun habiéndose encontrado en la colección.

A mitad de camino entre ambas imágenes se encuentra la estampa grabada, con texto explicativo acompañatorio, que se pondría a la venta en la Librería de D. Juan de Esparza en la Puerta del Sol, y aparecería publicada su venta en la *Gazeta de Madrid* el 10 de Septiembre de 1776⁶⁶⁷.

“Verdadero retrato de la Osa Palmera, sacado por el Original, que ha venido de Buenos-Ayres destinada para S. M. la qual se halla en la casa de las Fieras en el Buen-Retiro: Y aunque se ha divulgado ser Osa Hormiguera, los Naturales de donde ha venido aseguran no serlo, aunque entre sí tengan alguna semejanza; ésta en aquellos parages solo se mantiene de hormigas, y otras sabandijas, pero en éstos ya come carne en pedazos pequeños hasta la cantidad de cinco à seis libras: La boca es muy parecida á la de la Anguila, desde la punta del ozico, hasta el extremo de la cola, tiene dos varas y quarta de largo, y tres palmos de algo: su cabeza muy angosta dos quartas escasas; la lengua tan estraña, que parece una lombriz; la tirantèz que se ha podido observar es mas de media vara; la cola ancha por los lados, y muy delgada, todo su cuerpo se halla cubierto de cerda, las mayores de mas de á quarta; su color pardo obscuro, con algunas manchas blancas; quando quiere dormir se cubre todo el cuerpo con su cola. En sentir de todos es mas extraña que el Elefante, de cuyos animales tenemos muy escasas noticias en nuestra España.”⁶⁶⁸

En esta estampa sucede como en las demás representaciones de la osa, aparece ésta caminando, con la lengua fuera, para que podamos observar las características de ésta, pero sin embargo no se la retrata en reposo. La información de cómo descansa es, sin embargo, es aportada por el texto que la acompaña. Esta carencia de imagen previa en reposo contribuye a la singularidad del óleo del Museo de Ciencias Naturales.

Basada en esta imagen anunciada en la *Gazeta de Madrid*, John Page realizó una para ilustrar los *Viajes por España* de John Talbot Dillon en 1780. *Osa Palmera, Myrmecophaga Cubata Linn. The Great Ant Bear- from Buenos Ayres*, forma parte de los ejemplos que pone el viajero inglés del contenido del Real Gabinete de Historia Natural madrileño. En este caso, la imagen de la osa es una copia exacta de la estampa comentada publicada en Madrid, si bien el

⁶⁶⁷ JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier (2011), recoge la imagen original y comenta que podría tratarse del primer grabado de una obra de Goya.

⁶⁶⁸ Verdadero retrato de la Osa Palmera, The British Museum, en Londres, Department Prints & Drawings, Registration number 1917,1208.455. En Web: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1439791&partId=1&searchText=osa+palmera&page=1 (Consultado el 14 de diciembre 2014)

paisaje está completamente cambiado. Aunque se trata de una imagen especular, no solamente hace referencia a la proveniencia del oso hormiguero, sino que mantiene todos los detalles de la imagen madrileña. Sin embargo resulta curioso que, siendo una imagen que tendría que ilustrar lo visto por el viajero en el Real Gabinete de Historia Natural, y habiéndose encontrado el cuadro en el mismo, no se hiciese alusión al óleo y, por el contrario, se utilizase la estampa.

“The great Ant bear Myrmecophaga Jubata of Linneus, called by the Spaniards Osa Palmera, was alive at Madrid in 1776 and is now stuffed and preserved in this cabinet. The people who brought it from Buenos Ayres, say, it differs from the ant-eater, which only feed on emmets and other insects; whereas this would eat flesh, when cut in small pieces, to the amount of four or five pounds. From the snout to the extremity of the tail this animal is two yards in length, and his height is about two feet. The head very narrow, the nose long, and slender. The tongue is so singular, that it looks more like a worm and extends above sixteen inches. His body is covered with long hair, of dark brown, with white stripes on the shoulders; and when he sleeps he covers his body with his tail.”⁶⁶⁹

Si bien el óleo no aparece mencionado en la descripción, sí que se alude a la osa naturalizada presente en el Real Gabinete. De la misma forma, Dillion hace referencia, no solo a hechos que están reflejados en el cuadro, sino que también recoge datos sobre la alimentación que se le había dado al oso, datos que solamente habían aparecido reflejados en el grabado de venta en la Puerta del Sol. Así mismo, resulta peculiar como, aun teniendo en cuenta la gran similitud existente entre el cuadro, la estampa y el dibujo de Dillon, no todos los detalles de los tres osos hormigueros coinciden, al igual que tampoco coinciden con el dibujo de Bru.

Por último desconocemos la autoría del cuadro ya que, si bien queda testimonio epistolar que “SM hizo retratar a D. Antonio Rafael Mengs”⁶⁷⁰ a la osa, en otra carta se indica que no sería él, sino alguien bajo su dirección.

“Sⁿ Ildf^o. 17. de Sep^{te}. 1776

A dⁿ. Ant^o. de la Quadra.

Dispongan VS. que se entreguen á dⁿ Ant^o Rafael Mengs primer Pintor de Camara de SM. quince doblones de á sesenta v. que el Rey ha mandado se den á un Pintor bajo su dirección que ha copiado al natural el Oso palmero que está en Buén Retiro.

Dios G^{de}”⁶⁷¹

Estos dos testimonios han supuesto que recientemente, Javier Jordán de Urríes, haya planteado la posibilidad de que se tratase de una obra realizada por Goya⁶⁷², en lugar de por Mengs, como hasta el momento se había venido barajando por parte de Ana V. Mazo. El

⁶⁶⁹ DILLON, John Talbot. *Travels through Spain, with a view to illustrate the natural history and physical geography of that Kingdom*. Londres: R. Baldwin, 1782, p. 76-77.

⁶⁷⁰ AGP. Fondo Buen Retiro. Años 1762-1788, Caja 11756/22.

⁶⁷¹ AGP. Fondo Mengs. Caja 673. En MAZO PÉREZ, Ana Victoria (2006), p. 281-294.

⁶⁷² JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier (2011), p. 242-253.

investigador alega que donde realmente se apreciaría la mano del pintor aragonés sería en el paisaje. En el animal, que además no era conocido en España, sería más difícil de apreciar la mano del pintor. A falta de documentación relativa a la obra y su autoría no se puede adjudicar una mano definitiva.

4.5.6 LA IMAGEN DE JOSE DE CAVANILLES

Si los animales y plantas habían sido tratados con relativo cuidado a la hora de su representación, los propios eruditos y científicos que dedicaron su tiempo e investigaciones al estudio de los mismos no aparecieron tan frecuentemente retratados al óleo, o al menos no han llegado la mayoría de estas obras hasta nuestros días. Como se ha comentado con anterioridad con los retratos de Antonio de Ulloa, Malaspina, etc. muchas de estas obras se realizarían *a posteriori* basándose en los grabados que se habían ejecutado de los mismos en sus diversas publicaciones o en recopilaciones de otros autores. Posiblemente uno de los retratos con más influencia en este sector sea el realizado a José Celestino Mutis, con multitud de copias llevadas a cabo en el siglo XIX, pero del que sin embargo no se conserva ninguna del XVIII. El botánico gaditano, gran referente en su campo y en la investigación científica del siglo XVIII en España y en América, aparece en la que es su imagen más conocida, observando detenidamente las plantas motivo de su estudio. A día de hoy se conservan copias de estas obras en el Museo de las Cortes de Cádiz, en el Real Jardín Botánico de Madrid, la Real Academia de Medicina de Madrid, la Facultad de Química de la Universidad de Sevilla...

Aunque la proliferación de imágenes de estos científicos expedicionarios se popularizase en el XIX, esto no significa que en el siglo anterior no se hubiesen realizado ninguna. Aun teniendo en cuenta la posible pérdida de imágenes de los anteriormente mencionados pintadas en el siglo en el que vivieron no se ha encontrado mención alguna a las mismas en documentación de la época. Ni siquiera aparece información relativa a las mismas referida en los trabajos y establecimientos a los que estuvieron estos científicos vinculados. El único ejemplo que ha llegado hasta nuestros días de uno de estos botánicos es el retrato de José de Cavanilles, perteneciente a la colección del Museo de Artes Decorativas de Madrid. El retrato en miniatura del futuro director del Jardín Botánico de Madrid es de unas dimensiones de 7,5 cm. de alto por 5,5cm de ancho y los materiales empleados en su realización fueron papel, metal, marfil y técnica al óleo.

Antonio José de Cavanilles nació en Valencia en 1745 y comenzó su formación bajo la mano de los jesuitas de la misma ciudad, en el Colegio de San Pablo. Prosiguió con su formación universitaria en 1759, optando por la rama de Filosofía, estudios que ampliaría de manera paralela con el aprendizaje de Matemáticas y Física. Asimismo en 1766 se doctoraría en Teología, como fase previa a su ordenación como sacerdote en Oviedo en 1772. Entre 1777 y 1789 se trasladaría a París para ejercer allí de preceptor de los hijos del Duque del Infantado. Será en esta ciudad donde comience su aproximación a los estudios de botánica y en donde

establecería amistades vinculadas al Jardin du Roi. El acceso a estas colecciones le supondría una oportunidad única. Su retorno a España se vería condicionado por la Revolución Francesa y a su vuelta Carlos IV le encargaría la realización de un estudio de las plantas de la Península, trabajo que llevaría a cabo entre 1791 y 1797 y terminó por limitarse al ámbito valenciano. La obra resultante, *Observaciones sobre la Historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia*, sería publicada por la Imprenta Real en la década de los 90 y ampliaría su investigación más allá del estudio puramente botánico. En paralelo realizó la obra *Icones et descriptiones plantarum*, publicada entre 1791 y 1801 y que consta de seis volúmenes. En ella desarrolló el estudio y descripción de plantas de diversos géneros distribuidas a lo largo del mundo. El amplio volumen de documentos, especies y herbarios enviados a Madrid por las diversas expediciones llevadas a cabo en América y Asia facilitaron este estudio botánico a nivel internacional. No sería, en cambio, hasta 1801 cuando pasase a encargarse de la dirección del Jardín Botánico de Madrid, tras la muerte de Casimiro Gómez Ortega.⁶⁷³

Aun teniendo en cuenta la larga trayectoria desarrollada en el campo de las Ciencias Naturales por Cavanilles, sin embargo el retrato del Museo de Artes decorativas, no hace ninguna alusión a su condición de botánico. La miniatura, cuya fecha de realización se desconoce, retrata a un hombre corriente vestido con una amplia camisa, chaleco azul y el pelo revuelto. La vestimenta tampoco alude en ningún momento a su condición de sacerdote, algo que contrasta enormemente con el retrato realizado por Mariano Salvador Maella de él en el último cuarto del siglo. En éste, conservado en la actualidad en el Paraninfo de la Universidad de Valencia, el pintor valenciano retrató a un Cavanilles vestido de forma mucho más formal, en tonos oscuros y destacó su condición de humanista y botánico mediante la inclusión en la obra de un jarrón con flores y un pequeño libro en su mano izquierda. La miniatura, que por el contrario presenta al joven botánico vestido a la moda, podría indicarnos que ésta se hubiese realizado con anterioridad a la recepción de su primera tonsura en 1771.

Las dimensiones tampoco tienen nada que ver entre ambos retratos, siendo el de Valencia de 205 cm. de alto por 101 cm. de ancho, aunque inicialmente habría sido un retrato de medio cuerpo y se ampliaría con posterioridad en el XIX⁶⁷⁴. El rostro de la miniatura nos presenta a un hombre mucho más joven que el del retrato valenciano en donde, no solamente se pueden apreciar signos de madurez en la cara, sino también en el pelo. No hay que olvidar la diferencia entre ambos retratos, puesto que si bien el de Valencia buscaba enaltecer la figura del botánico, la miniatura seguramente hubiese tenido un carácter mucho más privado. Por otro lado, el otro único ejemplo de retrato conocido realizado en vida del botánico sería el pintado por Salvador Rizo.

“Pero si hubiera que señalar algún miembro de la expedición en Nueva Granada que le mostrara un especial agradecimiento, éste habría de ser Salvador Rizo, el ecónomo-pintor. A él le

⁶⁷³ Biografía en Web: <http://herbario.rjb.csic.es/imagenes2/BioCavanilles.html> (Consultada el 15 Diciembre 2014)

⁶⁷⁴ En Web: <http://vrcultura.uv.es/cultura/colecciones/v/ficha.asp?ID=UV000097> (Consultado el 15 de diciembre de 2014)

dedicaría Cavanilles el género *Rizoa* Cav., y éste le respondió enfervorizado regalándole una oda-inédita- y un retrato al óleo, hoy conservado en el Museo Nacional de Bogotá.”⁶⁷⁵

La obra pictórica de Rizo, de 1801, es la única de las tres en la que se refleja la verdadera labor botánica del valenciano. Como indica González Bueno, el pintor no solamente agradece al científico su gesto al otorgar a una de las plantas su nombre, sino que se encarga de que sea una lámina de ésta la que aparezca representada junto a él. El nombre dado por Cavanilles sería *Rizoa ovatifolia*, aunque en la actualidad el nombre por el que se le conoce es el otorgado por Ruiz y Pavón, *Satureja multiflora*.

“*Rizoa Ovatifolia*. Tab. 29.

Rizoa herbacea foliis ovatis, serratis: floribus paniculatis axillaribus.

El tallo es herbáceo, lampiño, cuadrangular, de pie y medio de altura, con ramos y hojas opuestas. Estas son aovadas, aserradas, con dientes por lo regular obtusos, y alguna vez casi imperceptibles, verdes por arriba, amarillentas por el envés, y tienen de ocho á catorce líneas de largo, y unos peciolos de dos líneas. Nacen las flores en panículas axilares opuestas, solitarias ó hermanadas, ahorquilladas, notándose dos bracteadas cortas aleznadas al pie de cada horquilla. El cáliz es verde, y sus dientes agudos y pequeños. La corola tiene casi una pulgada de largo, y los labios apenas línea y media, su color es de rosa muy claro, como igualmente el de los estambres.

D. Luis Née halló y mandó dibuxar esta planta en San Carlos de Chiloé por el mes de Febrero. Vila seca y su dibuxo.

Explicación de la estampa, a Corola. b Cáliz. c Cáliz hendido longitudinalmente y abierto. d Corola y estambres. e Semillas.”⁶⁷⁶

Muchos otros retratos de la segunda mitad del siglo contaron con elementos de flora y fauna como finalidad decorativa, o simplemente por moda. Como se ha venido comentando la posesión entre personas de la alta sociedad de animales exóticos había venido siendo algo habitual en los últimos siglos. Asimismo, la funcionalidad de determinados animales a la hora de practicar la caza u otras actividades fue igualmente asequible a clases más bajas. La relación con elementos que, si bien de carácter naturalista o científico, habían venido atrayendo cada vez más a un determinado sector de la población se vería plasmado en los retratos de determinados grupos sociales. Ejemplos de este tipo son bastante numerosos y, aunque a través de ellos se pueden estudiar comportamientos o intereses científicos, no fueron inicialmente reflejados en los cuadros más allá de por su sentido estético y de actualidad. Ejemplos de este tipo de obras, que merecen ser tenidas en cuenta aunque no analizadas en profundidad, encontramos en numerosas colecciones. Obras como el *Retrato de la marquesa del Llano, doña Isabel Parreño y Arce* realizado por Antón Rafael Mengs sobre 1775 (perteneciente a la colección Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), *El muchacho del Pájaro* de Francisco de Goya (cartón para

⁶⁷⁵ GONZÁLEZ BUENO, Antonio. *Gómez Ortega, Zea, Cavanilles. Tres botánicos de la Ilustración*. Madrid: Nivola, 2002, p. 98.

⁶⁷⁶ CAVANILLES, Antonio Joseph. “Descripción de los géneros *Aeginetia*, *Rizoa* y *Castelia*”. *Anales de Ciencias Naturales*. Madrid: Imprenta Real, 1801. Tomo tercero, p. 129-136.

tapiz de la colección del Museo Nacional del Prado), etc. Floreros y bodegones formarían parte fundamental de este tipo de obras en las que, si bien compuestas por elementos de carácter natural, no venían buscando el desarrollo ni enseñanza de ninguna actividad científica.

4.6 EL QUADRO DE HISTORIA NATURAL, CIVIL Y GEOGRÁFICA DEL REYNO DEL PERÚ. REFLEJO DEL ESTUDIO DE LAS CIENCIAS NATURALES AMERICANAS.

Sin ningún lugar a duda, la obra más completa a nivel científico es el *Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú*⁶⁷⁷ (FIG. 17). En él podemos encontrar una recopilación tanto de la tradición local como de los elementos naturales y comerciales que caracterizaron al Virreinato Peruano. Al contrario que en la mayoría de las obras que hemos venido comentando aquí no solo fue subrayado el carácter científico mediante las imágenes que lo componían, sino que fue igualmente destacado por el texto que completa la obra. Desde el principio se buscó destacar todos aquellos elementos en los que se podía unir la idea comercial de los diversos especímenes y el valor histórico-natural de los mismos. Aun así, y aunque fue concebido como un compendio sobre Perú, no llegó a recibir en ningún momento la importancia que se le debió otorgar. Con casi total seguridad, de haberse realizado en formato de texto la obra habría sido publicada y los conocimientos que transmite hubiesen llegado a muchos más estudiosos. Sin embargo, al tratarse de un único cuadro, su difusión debió limitarse al ámbito reducido de la Real Secretaría de Hacienda y aquellos pocos privilegiados que pudieron entrar en contacto con él. No obstante, aunque esta obra se concibió con un carácter tratadístico sobre la Historia Natural y civil del Perú, al saberse desde el principio su emplazamiento en la Real Secretaría, se habría de intuir que su difusión no iba a ser tan amplia como si se hubiese tratado de un tratado impreso. José Ignacio Lequanda, ideólogo de ésta obra, había realizado un gran número de trabajos e informes en los que explicaba desde la apertura mercantil limeña⁶⁷⁸ hasta monografías geográfico-económicas de las provincias del obispado de Trujillo⁶⁷⁹. Serán precisamente estos últimos estudios publicados en el *Mercurio Peruano*, los que sirvan de base a la realización del texto del cuadro, constituyendo por lo tanto el cuadro una visión más divulgativa de los mismos⁶⁸⁰.

⁶⁷⁷ A partir de aquí será mencionado como Quadro del Perú.

⁶⁷⁸ MAZZEO, Cristina Ana. El comercio libre en el Perú: las estrategias de un comerciante criollo, José Antonio de Lavalle y Cortés, Conde de Premio Real, 1777-1815. Lima: Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994.

⁶⁷⁹ GÓMEZ CUMPA, José W. "Trujillo del Perú: Una visión ilustrada de la sociedad regional en el norte del Perú (siglos XVI – XVIII)". Chiclayo, Perú. Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo, 2006. En Web: <http://www.monografias.com/trabajos36/trujillo-peru/trujillo-peru.shtml>. (Consultado el 9 de junio 2014).

⁶⁸⁰ LEQUANDA, José Ignacio. "Descripción del Partido de Saña y Lambayeque" en *Mercurio Peruano*. Lima, 1793. Tomo IX; LEQUANDA, José Ignacio. "Descripción geográfica de la ciudad y partido de Truxillo" en *Mercurio Peruano*. Lima: 1793. Tomo VIII, Nº 263; LEQUANDA, José Ignacio. "Descripción geográfica del Partido de Piura". *Mercurio Peruano*. Lima: 1793. Tomo VIII. Tomo VIII, Nº 263, F. 167.

La Guerra de la Independencia española y la Independencia de Perú supusieron el paso definitivo a la hora de dejar en el ostracismo el *Quadro del Perú*, puesto que esta obra había sido realizada, no solo como muestra naturalista de lo existente en aquél territorio, sino también como muestra de la variedad y por ende de la riqueza del Virreinato Peruano. La primera supuso una paralización de las actividades científicas de Ultramar⁶⁸¹ y la Independencia, a corto plazo, un dolor por el territorio perdido. Debido a su tamaño y formato estaba claramente pensada para estar emplazada en un lugar que habría de ser visto por todo aquél que pasase por la Hacienda de Indias, y con ello se buscaba potenciar la idea de riqueza y variedad del continente americano. La Independencia peruana en 1820 acabaría, a los veintiún años de ser terminado el cuadro, con el sueño peruano comenzado por gente como el Obispo Martínez Compañón. Aun así, seguramente no fuera ésta la principal razón del olvido posterior del cuadro sino también el hecho de ser un óleo claramente influido por el pensamiento ilustrado, cuya función no se limitaba meramente a la representación de las especies de flora y fauna que en él aparecían, sino que pretendía que todo ello llevase al mundo real más allá de lo meramente representado. En la segunda mitad del siglo XIX el auge de las Exposiciones Universales generaría la revisión de los temas ya estudiados en la Arqueología e Historia Natural en el XVIII, así como el examen minucioso de las expediciones científicas. Esto llevó a algunos grupos de científicos a retomar la labor olvidada a principios del mismo siglo⁶⁸².

En las expediciones, condicionadas principalmente por la falta de vehículos y la dificultad que entrañaban los traslados, se verá desarrollada la utilización de papel y témpera. El hecho de tener que ir moviéndose por terrenos poco conocidos para los dibujantes aumentaría también la necesidad de contar con materiales fácilmente transportables. Para no toparse con grandes problemas a la hora de encontrar componentes con los que realizar la ilustración de las imágenes, los pintores optaron por utilizar los pigmentos locales que se encontrasen para pintar del natural⁶⁸³. Si bien esto sucede a la hora de desarrollar las obras *in situ* no sucederá así en el *Quadro del Perú*, puesto que al ser un compendio de los conocimientos peruanos pero realizado en Madrid, el la técnica utilizada será la habitual para el óleo. En este caso nos encontramos con una salvedad, la sustancia utilizada por Lequanda para introducir el texto en el cuadro será tinta normal⁶⁸⁴, la cual no será barnizada para que no amarilleara e hiciera finalmente incomprensible el texto⁶⁸⁵.

⁶⁸¹ La falta de información existente de esos años hace pensar que apenas se desarrollaron actividades científicas. STEELE, Arthur Robert. *Flores para el rey: la expedición de Ruiz y Pavón y la Flora del Perú, 1777-1788*. Barcelona: Serbal, 1982, habla de la dificultad de estos años para la realización de las labores científicas.

⁶⁸² RIVIALE, Pascal. *Los viajeros franceses en busca del Perú antiguo: 1821-1914*. Lima: Institut Français d'Études Andines, 2000.

⁶⁸³ ROMERO DE TEJADA, Pilar (2003).

⁶⁸⁴ BRUQUETAS GALÁN, Rocio. *Quadro de Historia Natural Civil y Geográfica del Reyno del Perú año 1799. Informe de restauración*. Madrid: Dirección general de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto de Patrimonio Histórico Español, Ministerio de Cultura, Julio 2005. Sin Publicar.

⁶⁸⁵ MALTESE, Corrado (Coord.). *Las técnicas artísticas*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra, 1999, p. 303.

Al estar la obra constituida por una compilación de documentos, es crucial tener en cuenta que la flora y la fauna representadas en ella no son elementos tomados del natural sino reconstrucciones de los elementos naturales que en Perú habrían sido vistos y dibujados por diferentes viajeros y expedicionarios⁶⁸⁶. Esto será uno de los factores que, junto con la visión de cada dibujante o pintor, influya más en la realización final de la pieza. Los dibujantes, en las expediciones, se veían en todo momento condicionados al ojo experto del naturalista que les acompañaba y que en cierta manera les obligaba a realizar unas representaciones en las cuales la idea de veracidad era en ocasiones lo menos perseguido.

Hasta el momento, en el mundo del arte, en una gran mayoría de los casos, siempre que se veían conjuntos de animales o frutas y verduras formando bodegones se contaba con que, lo allí representado, fueran elementos captados del natural. Se contaba con la intencionalidad descriptiva del pintor a la hora de realizar las diferentes obras, en las cuales podían quedar reflejados elementos costumbristas, que se plasmaban claramente con un sentido simbólico. Así, aparecen todo a lo largo de la tradición pictórica de bodegones numerosísimas composiciones en las que lo que a primera vista parece ser un bodegón o escena del natural sin más, nos presenta una escena religiosa, no solo a través del segundo plano, sino también dotando a los elementos que aparecen en el bodegón de un sentido cristiano⁶⁸⁷. En este caso ilustrado lo que se nos presenta es algo completamente diferente, una concentración de los diferentes estados de la naturaleza en un mismo espécimen, con la finalidad de poder captar todos los estados de la planta que se refleja. Lo que con ello pretenden es buscar un espécimen que refleje con claridad un estereotipo de esa planta (ya que, si bien se recoge un solo espécimen, en él se concentrarán todos los especímenes similares que existan). Antonio de Pedro defiende esta idea de los ejemplares mezclados en sus diferentes estados de crecimiento como un planteamiento en todo momento de la imagen como una representación iconográfica⁶⁸⁸.

A lo largo de las representaciones científicas, tanto de plantas como de animales y personas, los científicos siempre han buscado, por un lado la plasmación más o menos fiel a la realidad, especialmente de aquellos elementos que no existían en el continente europeo; y por otro exaltar emblemáticamente el “producto” que querían presentar al resto del mundo. Estos ejemplares, tanto en lo que respecta a las plantas como a los humanos y animales, eran al fin y al cabo elementos pensados para ser admirados, inventariados y coleccionados.

Conociendo ya el interés ilustrado por la difusión de las imágenes y de los elementos naturales, sorprende aun más saber la poca difusión con la que contó el cuadro. Si las impresiones eran las que realmente causaban impacto en la época –debido a la difusión de ideas que conseguían ¿por qué optaron Lequanda, el autor del texto de la obra, y Thiebaut, el pintor de

⁶⁸⁶ En lo relativo a los dibujos de inspiración en José Guío que figuran en el cuadro consultar SOTOS SERRANO, Carmen (1982). En cambio los dibujos relacionados con los antecedentes directos de J. I. Lequanda consultar MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar Jaime. *Trujillo del Perú en el siglo XVIII*. Madrid: Cultura Hispánica, 1978-1994.

⁶⁸⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, Andrés (2007).

⁶⁸⁸ PEDRO, Antonio de, “El dibujo, y las estrategias de la representación científica” Conferencia leída dentro del Ciclo “Quadro del Perú (1799)”, una joya ilustrada del Museo Nacional de Ciencias Naturales en Jornadas de Historia y Arte en el Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid, 3 junio 2008.

la misma, por crear un único objeto mueble? Es muy probable que ambos pensarán que resultaría mucho más impactante para el receptor de la obra en la Real Secretaría de Hacienda de Indias recibir un cuadro singular, de las dimensiones de este, antes que un libro que lograra una recopilación de toda la flora y fauna americana que considerasen a bien incluir en el cuadro. Puesto que de ambos seguramente solo Lequanda, que había estado junto a su tío Martínez Compañón en Perú, podía conocer el país, ambos vieron en el cambio de formato de libro a cuadro, aparte de evitarles hacer un plagio o un mal tratado naturalista, la manera de conseguir atraer mucho más la atención de todos aquellos que la observasen y que no tuviesen ya un marcado interés científico. Con esta medida, aparte de atraer el interés del receptor, consiguiendo lo realmente buscado por Lequanda, un ascenso largamente buscado y para el cual había tenido que venir desde Perú a España, se crearía una atención por parte de todo aquél que visitase la estancia en la que este estuviese emplazado, que, debido a las dimensiones, no podría ser una estancia muy reducida. Según Daniela Bleichmar las imágenes constituían el mejor método de persuasión⁶⁸⁹, por lo que una obra de éstas dimensiones y cariz habría de haber sido tenida en cuenta tras su realización.

Aunque se ha tratado anteriormente la visión del dibujo naturalista como un sistema de representación iconográfica, no podemos olvidar que en el *Quadro del Perú* esa iconografía, aunque siempre va a estar dentro de un contexto naturalista, no está dirigida directamente a científicos. Desde su creación fue ideado para estar emplazado en la Hacienda de Indias, con la consiguiente idea prioritaria de ensalzar aquello que poseía la corona en Perú (variedad natural, riqueza minera...) antes que ofrecer una descripción precisa de los elementos encontrados. Sin embargo, en la obra se consigue conjugar la idea de recopilación transmitida por Pedro Franco Dávila en su Instrucción. Compuesto de 194 imágenes, a las que hay que sumar los recuadros de texto, el tamaño mismo de las imágenes es un claro ejemplo de esto, porque en la escala en la que está ejecutado el cuadro resultaría altamente complicado realizar un estudio pormenorizado de las diferentes criaturas y plantas que allí aparecen. Según Antonio de Pedro, Arthur C. Dalton destaca que nuestro sistema de representación cambia cuando se aplica de un cuerpo a otro, pero no deja de ser cierto que no solo los cuerpos cambian de uno a otro sino que los autores de las representaciones de esos cuerpos tendrán cada uno una visión diferente sobre ese objeto⁶⁹⁰. Por otro lado nos encontramos con que el dibujo es la única acción de la que se valía, y aun en parte se vale todavía la ciencia, para poder explicar el mundo. Si bien es cierto que en multitud de viajes de naturalistas, no solo a América sino también a otros continentes, lo único que produjeron, o al menos que nos ha llegado, fueron las descripciones literarias del modo de dibujar de todo lo que allí habían visto, en muchas otras ocasiones nos encontramos ante un fenómeno completamente diferente. Son estos los dibujos los que entonces serán capaces, *per se*, de explicar nuestra visión del mundo natural. De hecho el mundo del dibujo no solo se utilizará en el

⁶⁸⁹ BLEICHAMAR, Daniela. "Imágenes viajeras: La cultura visual y la Historia Natural ilustrada". *El Quadro de historia del Perú (1799), un texto ilustrado del Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid)*. Lima: Universidad Agraria la Molina, 2014, p.119-136.

⁶⁹⁰ PEDRO, Antonio de (3 Junio 2008), conf. cit.

desarrollo de las expediciones y en los estudios naturalistas anteriores a la invención de la fotografía e incluso la microscopía electrónica, sino que una vez inventadas estas, se recuperará el dibujo como medio de argumentación científica ya que era considerado mucho más esclarecedor, al poderse señalar aisladamente, con gran claridad los elementos que debían destacarse. En el caso al que nos enfrentamos se plantea un paso más allá, el dibujo se utiliza para reproducir todas las especies naturales pero dotando estas imágenes, no solo de un carácter naturalista, si no otorgándolas además valores artísticos, de objeto coleccionable o digno de ser admirado.

A la hora de realizar las diferentes representaciones animales, humanas y de plantas en el *Quadro del Perú* existe además un inconveniente más; que el pintor en ningún momento vio con sus propios ojos al natural todo aquello que iba a representar en el mismo. Para él, sus ojos americanos serían todos tomados de aquellos exploradores que habían formado parte de las diferentes expediciones a Perú: incluso a regiones no peruanas, ya que varios de los animales que aparecen en el cuadro no son autóctonos. No obstante, para Lequanda, el continente americano le era ampliamente conocido, lo que probablemente podría haber contribuido a la solución de aquellos problemas de representación que le pudieran haber surgido a Thiebaut durante la realización de la obra.

No se debe olvidar en ningún momento el hecho de que nos encontramos ante un lienzo de 331 cm. de ancho por 118,5 cm. de altura⁶⁹¹ en el cual hay un texto, que en la transcripción de Barras de Aragón, ocupa 59 páginas. En éste texto Lequanda describió cómo era el Virreinato que había conocido junto a Martínez Compañón. Será precisamente en este texto en el que escriba un breve tratado concerniente a todo lo relacionado con el Virreinato peruano. En dicha obra tratará, aparte de la clasificación y descripción de las especies y lugares que en el cuadro aparecen reflejados; de la “*Fundación del Imperio Inca y su conquista*”⁶⁹², la “*Descripción geográfica del Reyno del Perú*”, la “*Población antigua y moderna del Imperio Peruano*”, el “*Sistema de gobierno de los emperadores Incas y Españoles*”, las “*Riquezas naturales del Reyno y sus presentes valores*”, el “*carácter de los peruanos Indígenas y Naturalizados*”, el “*Comercio Marítimo y Terrestre*”, la “*Real Hazienda del Virreynato del Perú*”, la “*Montaña Real y sus Naciones de Indios Salvages*”, “*Sucesos Salvages desde la conquista del Imperio*”. También hablará de cada una de las diversas intendencias de Trujillo, Lima, Arequipa, Tarma, Puno, Guancavelica, Guamanga y Cuzco.

4.6.1 PERSONAS E INSTITUCIONES DE ESPECIAL RELEVANCIA QUE PARTICIPARON EN LA ELABORACIÓN Y DIFUSIÓN DEL QUADRO DEL PERÚ.⁶⁹³

⁶⁹¹ Según Francisco de las Barras de Aragón, 325 cm. de ancho por 115 de alto.

⁶⁹² Todas las leyendas del cuadro que figuren en el texto se citarán en cursiva.

⁶⁹³ El orden atribuido a las personas e instituciones vinculadas al cuadro está establecido en base a la importancia que estas tuvieron en relación a la creación del mismo.

Las obras que hemos venido estudiando hasta el momento eran, en su gran mayoría, realizadas por un único pintor en donde las ideas de éste eran las que se veían plasmadas en los diferentes formatos. Sin embargo, la realización del *Quadro del Perú* y su posterior conservación no se explica sin la presencia de otros personajes e instituciones, aparte de los autores materiales de la obra. Fueron estas entidades e individuos, junto con el pintor Luis Thiebaut y José Ignacio de Lequanda, los que colaboraron a que el cuadro se formara y llegara hasta nuestros días dándonos la posibilidad de poder disfrutar de él.

4.6.1.1 Martínez Compañón.

La Historia Natural del Perú fue sobre todo estudiada por aquellos viajeros que, desde Europa, y principalmente desde España, emprendieron un viaje a América con el único cometido de hacer acopio de todo aquello que se encontraba en los territorios menos conocidos de la Corona. Pero fue también estudiada por gente que, como el Obispo Martínez Compañón, se encontraba en Perú con otras funciones, como era en su caso, estar al frente de la diócesis de Trujillo. A Martínez Compañón no se le puede simplemente considerar un expedicionario más, relacionado con la flora y la fauna peruana, sino que su labor en el obispado de Trujillo se conjuga con su condición de tío de José Ignacio Lequanda, autor del texto del *Quadro del Perú*. Esta vinculación sería la que llevaría a Lequanda a no solo satisfacer a la Real Secretaría de Hacienda de Indias, sino hacer un homenaje a su tío y a la labor que este había acometido con la realización del libro dedicado a *Trujillo del Perú en el siglo XVIII*.

Tras doctorarse en leyes y cánones por las universidades de Huesca y Oñate (Álava) y habiendo sido estudiante de filosofía, Baltasar Jaime Martínez Compañón consiguió una beca de jurista en el Colegio del Sancti Spiritu de Oñate del cual llegó a ser catedrático y rector. Sería presentado ante Carlos III en 1767, como digno de ser chantre de la Iglesia metropolitana de Lima, tras haber desarrollado una exitosa carrera religiosa y al año siguiente pasaría a tomar posesión de su cargo. En la ciudad de Lima llegó a ocupar diversos cargos como examinador general, juez de diezmos, visitador general de capellanías y rector del Seminario de Santo Toribio de Mogrovejo. Aun así, no sería hasta 1779 cuando fuera nombrado obispo de Trujillo, al norte del país andino, en donde desarrolló una interesante labor que durante el tiempo ocupó el obispado, que no se limitó únicamente al ámbito pastoral⁶⁹⁴.

Entre las diversas actividades realizadas por él se encuentra la construcción de una veintena de pueblos, la edificación de 54 escuelas, 6 seminarios y 4 casas para indios, dando impulso también al desarrollo de la agricultura y la promoción de la reforestación en algunos territorios⁶⁹⁵. Con motivo del viaje detenido realizado por la que era su diócesis, la de Trujillo,

⁶⁹⁴ ARBEIZA, Teofilo de. *Martínez Compañón*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra, Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular, D.L., 1976.

⁶⁹⁵ RESTREPO MANRIQUE, Daniel. *La iglesia de Trujillo (Perú) bajo el episcopado de Baltasar Jaime Martínez Compañón: 1780-1790*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1992. Tomo 1.

recopiló una serie de datos económicos, naturalistas, sociales, geográficos e históricos titulada *Trujillo del Perú* del que se conservan nueve tomos⁶⁹⁶. De esta recopilación solo han llegado hasta nosotros los nueve que ilustraban el compendio y, a través del cual, se desarrollaría gran parte del *Quadro del Perú*. Es precisamente a este viaje al que le acompañaría su sobrino José Ignacio Lequanda, el cual participaría activamente en dicha campaña haciéndose cargo precisamente de la recopilación de los datos económicos de las regiones visitadas por la comitiva. En 1788 será designado arzobispo de Santa Fe de Bogotá y desde ese puesto favorecerá el Colegio de la Enseñanza, colaborando estrechamente con el virrey José de Ezpeleta en los asuntos referentes a educación, obras públicas y beneficencia. Hombre con carácter plenamente ilustrado, ordenó la realización de trabajos arqueológicos en su arzobispado favoreciendo la recolección de piezas otorgándolas su verdadero valor histórico⁶⁹⁷. Asimismo hay que destacar de él su colaboración con José Celestino Mutis, del que fue albacea al morir.

4.6.1.2 Jose Ignacio Lequanda

Aunque hasta el momento no se conoce una biografía extensa de José Ignacio Lequanda, autor del texto del *Quadro del Perú*, en lo relacionada con su vida más allá de su vida laboral, si qué sabemos mucho más que sobre el pintor de la obra, Luis Thibaut. Una de las biografías más completas con las que se cuenta hasta el momento del escritor del cuadro es la realizada por Víctor Peralta⁶⁹⁸ en la que se recopila información aportada por diferentes autores.

José Ignacio de Lequanda y Escarsaga nació en Gordejuela, Vizcaya, en 1747. Hijo de Pedro de Lequanda Salazar y María Josefa Escarsaga, llegó según Pablo Macera a Perú en 1764; pero seguramente llegara en 1768, coincidiendo así su llegada con el arribo al continente de la comitiva que acompañaba a su tío, el obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón. En 1773 contrajo matrimonio en Lima con María Ignacia Ulloa y Muñoz quien aportaría al matrimonio 6000 pesos a modo de dote. Comenzaría con su carrera administrativa como auxiliar de cuentas del Banco de Rescates en la ciudad de Potosí bajo el gobierno del Virrey Amat y Junient. En este mismo puesto estaría durante cuatro años hasta que bajo el amparo del contador de Trujillo Miguel Feijóo de Sosa emprendería una investigación sobre los manejos ilícitos en el banco anteriormente nombrado. En 1777 también pasaría a ejercer como revisor y ordenador de los Reales Derechos de Almojarifazgo y Alcabalas. Sería con esta experiencia directa como adquiriría gran conocimiento sobre la contabilidad en el Reino del Perú, centrando especialmente su atención en las regiones de Charcas y Arequipa. Sin embargo, hasta 1779 no volvería a Lima para ser nombrado Contador Interino en el Tribunal de Cuentas de la ciudad. Al año de ejercer el

⁶⁹⁶ VARGAS UGARTE, Rubén. *Tres Figuras señeras del episcopado americano*. Lima: Ed. Carlos Milla Batres, 1966.

⁶⁹⁷ RESTREPO MANRIQUE, Daniel (1992).

⁶⁹⁸ PERALTA RUIZ, Víctor. "El Virreinato peruano y los textos de José Ignacio Lequanda". *El Quadro de historia del Perú (1799), un texto ilustrado del Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid)*. Lima: Universidad Agraria la Molina, 2014, p.43-56.

cargo fue confirmado en él por el visitador real del Perú José Antonio de Areche, inicialmente como “contador supernumerario” y posteriormente como “contador de resueltas”, cargo en el que se mantendría hasta 1782. En este año pasaría a formar parte de la comitiva que siguió a su tío, después que de este fuese nombrado obispo de Trujillo, en la visita a la diócesis que duraría de 1782 hasta 1785. Su participación en esta expedición levantó algunos recelos puesto que su papel en la misma no quedaba muy claramente establecido debido a que no era ni dibujante, ni artista, ni naturalista y se decía de él que solo estaba interesado en la parte estadística de la misma. Sería también durante estos mismos años cuando se establecería en Trujillo para ejercer como “Tesorero de las Cajas Reales”.

A la vuelta del viaje con su tío por la comarca, en 1785, le nombrarían Tesorero Real de la ciudad de Huamanga, y un año mas tarde como Contador General de la Aduana de Lima. En 1791 se encargaría de la realización de un informe para el virrey Gil de Taboada, explicando un nuevo sistema de comercio exterior para desarrollar un mejor modo de explotación de los recursos peruanos. Finalmente sería trasladado de nuevo en 1788 a Trujillo para ejercer allí de Contador Real, cargo en el que se mantendría hasta su regreso a España en 1796. A pesar de todos los puestos de contabilidad dentro de la administración peruana que llegó a ocupar Lequanda, no dejó en ningún momento de ansiar el puesto de Contador Mayor del Tribunal de Cuentas de Lima, que le sería finalmente otorgado el 17 Marzo de 1798, pero que nunca llegaría a ejercer ya que se quedó en España⁶⁹⁹. En ese mismo año dejaría constancia de todos sus conocimientos sobre Perú en el tomo XXI del *El Viajero Universal*. Por otro lado, Víctor Peralta cita a Macera haciendo referencia a que los vínculos de Lequanda llegaron hasta el poderoso Tribunal del Consulado de Lima, con el que estableció diferentes negocios con algunos de sus miembros: como por ejemplo con el conde de San Isidro, Isidro Abarca, con el cual intentó llevar a cabo la creación de un negocio de cueros entre Lima y Buenos Aires que no llegó a buen puerto.

En lo que respecta a la vertiente intelectual de Lequanda, fue colaborador del periódico ilustrado el *Mercurio Peruano* en el que publicó durante los años 1793 y 1794 las descripciones geográficas de las provincias de Trujillo, Piura, Saña o Lambayeque y Cajamarca, y formó también parte de la Sociedad de Amantes del País⁷⁰⁰. Este periódico fue creado por un círculo de jóvenes intelectuales que publicaron entre los años 1790 y 1795 y constituyeron así el primer periódico netamente peruano.

También se baraja la posibilidad de que fuera este mismo autor quien realizara la descripción del partido de Chachapoyas, aparecida en 1792. La calificación de todas estas obras como la parte literaria que acompañaría a las acuarelas de la visita de Martínez Compañón al Obispado del Perú fue realizada por Porras Barrenechea en 1935. En relación a la temática comercial, siguiendo la línea que había venido manteniendo hasta el momento, Lequanda escribiría en 1794 un manuscrito, hoy conservado en el British Museum, titulado *Idea Sucinta del*

⁶⁹⁹ PERALTA RUÍZ, VÍCTOR (2014). Hace referencia a Lohman Villena.

⁷⁰⁰ *Latino América*. Méjico: Centro de Estudios Latinoamericanos, Dirección General de Publicaciones Universidad Nacional Autónoma de México, 1971, p. 69.

Comercio del Perú. Sin embargo sería al año siguiente, en 1796, cuando Lequanda realizaría uno de los textos que más destacaría en el momento, la *Memoria de Gobierno del virrey Francisco Gil de Taboada*, personaje con el cual tenía una amistad política⁷⁰¹. Este hecho, no es reconocido por la historiografía peruana quien considera autor del mismo al científico Hipólito Unanue. Peralta señala que fue demostrado por Carlos Deustua Pimentel quien destacó que la introducción, la sección económica y los capítulos más importantes de esta obra fueron realizados por José Ignacio de Lequanda. Sin embargo resulta difícil acabar con la idea, difundida a lo largo del siglo XIX por otras voces, en la que tachaban a Lequanda de plagiador.

El 24 de Diciembre de 1796 Lequanda embarcó con destino a España valiéndose de una licencia de dos años, dejando Perú de forma definitiva puesto que ya no volvería más. Tras su llegada a la Península establecería un fuerte vínculo con el Duque de Alcudia, Godoy, quien sería uno de los personajes que le animarían a realizar el *Quadro del Perú*. Gracias a esta obra, y a su dedicación al Ministro de Hacienda, conseguiría finalmente ocupar el que había sido durante tanto tiempo su cargo soñado, Contador Mayor del Tribunal de Cuentas de Lima⁷⁰².

4.6.1.3 Luis Thiebaut.

Como se ha comentado al comienzo de la breve biografía sobre Lequanda el conocimiento de la biografía de Luis Thiebaut es casi inexistente. Tras consultar las biografías de artistas como las de Ceán, Thieme Becker⁷⁰³ y Bénézit seguimos careciendo de información alguna sobre este pintor. La investigación a través de estas biografías artísticas se centró, no solo en biografías generales, si no especialmente en aquellas correspondientes al estudio de artistas residentes en España, Ceán⁷⁰⁴; y a artistas franceses, Bénézit⁷⁰⁵. Tampoco se ha encontrado ninguna información relativa al pintor en los archivos del Palacio Real, del Ministerio de Hacienda, el Histórico Nacional, el de Protocolos, Museo del Ciencias Naturales, Museo del Prado, Real Jardín Botánico, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Real Academia de la Historia, entre otros.

No se conoce el motivo por el que fue elegido este pintor, de origen francés, para la ejecución de la parte pictórica del cuadro ni en que momento entró en contacto con Lequanda. Según Víctor Peralta, es muy probable que fuera Godoy quien recomendase a éste último un pintor capaz de desarrollar lo que quería llevar a cabo⁷⁰⁶. Igualmente carecemos de la suficiente información como para poder establecer una relación exacta entre el pintor y el creador del texto

⁷⁰¹ Latino América (1971), p. 80.

⁷⁰² MAZZEO, Cristina Ana (1994).

⁷⁰³ THIEME, Ulrich, BECKER, Felix et al., Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, W. Engelmann, 1950.

⁷⁰⁴ BERMÚDEZ, Cean (1800)

⁷⁰⁵ BÉNÉZIT, Emmanuel. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs : de tous les temps et de tous les pays, Nouvelle ed. entièrement refondue sous la direction de Jacques Busse. París: Gründ, 1999.

⁷⁰⁶ PERALTA, Victor (2014).

durante la ejecución del *Quadro del Perú*. Encargado de toda la parte pictórica de la obra se piensa que nunca habría viajado a Perú, por lo que toda la información la habría recopilado de lo que las expediciones científicas habrían traído a España. Esto implica que debía tener un conocimiento de las expediciones, bien anterior al comienzo de la obra o bien como resultado de la preparación de la misma.

4.6.1.4 Hacienda

La figura del Ministerio de Hacienda es fundamental tanto en la concepción como en la conservación de esta obra, puesto que el cuadro fue efectuado ex profeso para él. Si bien es cierto es que no fue ideado para estar en el Ministerio de Hacienda sino que su emplazamiento original fue la Real Secretaría de Hacienda de Indias, a la que está dedicado. Dicha institución fue creada en el siglo XVIII por la administración borbónica, e intentó ser una solución a la crisis burocrática acumulada durante el reinado de la Casa de Austria.

Durante el reinado de Carlos IV comenzará una crisis económica que se vería agravada por la inestabilidad política creada a raíz de la Revolución Francesa, lo que originaría una reorganización administrativa que acabaría con la Secretaría de Estado y con el Despacho Universal de Indias en 1790. La fiscalidad americana será incorporada a la de Hacienda, pasando a formar desde ese momento hasta 1836 dos áreas dentro del mismo departamento: España e Indias. En 1795 se suprimió además la Superintendencia de Hacienda, asumiendo sus funciones la Secretaría de Estado y del Despacho, y entre 1808 y 1814 tendrán que coexistir dos Ministerios de Hacienda, uno josefino y otro borbónico. Con la llegada de Fernando VII se reestructuraría la Secretaría en 1816 y 1824 con la finalidad de salvar la Hacienda Pública de la catastrófica situación en la que se encontraba tras la guerra. En 1836 se disolverán las oficinas integrantes de la Hacienda de Indias, pasando a crearse la Dirección General de Amortización, y con ello comenzó el traslado de todos los bienes pertenecientes a la Suprema Secretaría de la Real Hacienda de Indias al Ministerio de Hacienda y otros emplazamientos⁷⁰⁷. Aun así, es muy probable que hayan desaparecido gran parte de los inventarios que se realizaron antes del traslado de este ministerio con motivo de los diferentes incendios sufridos. Estos afectaron tanto al actual Ministerio de Hacienda como su almacén: en él que se conservaban gran parte de los papeles pertenecientes a Hacienda, dependientes del Archivo Histórico Español, en Alcalá de Henares.

⁷⁰⁷ COMÍN, Francisco y ZAFRA, Juan. *Historia de la Hacienda en España (siglos XVI-XX): homenaje a D. Felipe Ruiz Martín*. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1991. En Web: <http://www.minhap.gob.es/es-ES/EI%20Ministerio/Historia%20del%20Ministerio/Paginas/Historia.aspx>. (Consultado el 21 de diciembre 2014).

4.6.1.5 El Real Gabinete de Historia Natural y el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid.

De la importancia del establecimiento en este periodo y de su transformación de uno en otro ya hemos hablado con anterioridad en relación a la Flora y la Fauna. El impacto que tuvo en la sociedad científica del momento marcó la trayectoria, no solamente los especialistas en los diferentes campos de la Ciencia, sino también entre los ciudadanos madrileños.

4.6.1.6 Francisco de las Barras De Aragón.

Como en tantas otras obras a lo largo de la Historia del Arte, no solamente fueron relevantes los artífices de las mismas, sino aquellos que recuperaron el valor original de la pieza. La implicación de Barras de Aragón con la obra, aunque inicialmente solo estaba previsto que cumpliera una labor meramente de transcriptor, acaba siendo la de redescubridor de la misma. Si bien es cierto que justamente es en este mismo cuarto de siglo cuando el cuadro se saca del ostracismo al que se había visto sometido para pasar a formar parte de una exposición científica en el Jardín Botánico⁷⁰⁸, será en gran parte Barras de Aragón quien verdaderamente recupere la obra para la comunidad científica. Es precisamente la forma de retomarlo uno de los puntos más contradictorios y relevantes para la vuelta al panorama científico de esta obra. La recuperación que hace de ella es ante todo literaria. Aquí nos encontramos de nuevo con la gran pregunta que plantea siempre esta obra, si la primacía de la obra reside en la parte pictórica o en la parte escrita de la misma. Barras de Aragón, en su introducción a su transcripción, aclara que exactamente lo que buscaba mediante la misma era llamar la atención de la comunidad científica sobre la misma⁷⁰⁹.

Será esta la que nos revele datos que, si observamos la obra en la actualidad, han variado. Uno de los más destacados es el hecho de que Barras de Aragón diga en su transcripción del "*Discurso Preliminar*", que la obra fue pintada en Marzo de 1799⁷¹⁰. Sin embargo en la actualidad, si bien si que podemos seguir viendo que fue pintado en Madrid en el año 1799 el mes lo hemos perdido, al igual que el día. Este último dato también habría ya desaparecido cuando en 1912 Barras de Aragón realizó su transcripción. Fue el propio Director del Museo de Ciencias Naturales quien le solicitó la traslación del texto a papel para dar cuenta del cuadro ante la Real Sociedad Española de Historia Natural.

La implicación en el estudio del cuadro coincide también con la exposición realizada en el Jardín Botánico en 1929 en donde se hizo un repaso a la trascendencia de las expediciones

⁷⁰⁸ Recuerdo de la exposición retrospectiva de Historia Natural celebrada en el Jardín Botánico de Madrid en julio de 1929: publicado con ocasión del bicentenario del nacimiento de D. José Celestino Mutis. Madrid: Comisión de Estudios Retrospectivos de Historia Natural de la Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1932.

⁷⁰⁹ BARRAS DE ARAGÓN, Francisco de las. "Una Historia del Perú contenida en un cuadro al óleo de 1799". *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*. Madrid: 1912. Tomo XII, p. 225-286.

⁷¹⁰ BARRAS DE ARAGÓN, Francisco de las (1912), p. 226.

españolas a América. En ella el cuadro ocupaba un lugar preferencial pero de él solo se podía destacar su valor artístico general, sin poderse valorar con detalle las imágenes. Esto se debía precisamente a que, aunque estaba colocado en el centro de una de las paredes, estaba lo suficientemente alto como para que ni las imágenes de la parte superior, ni el texto pudiesen ser apreciados y por lo tanto resultaba muy difícil poderlas observar detenidamente. Es esta misma razón la que en la mayoría de las ocasiones haga que el cuadro solo sea valorado en base a su labor artística y naturalista (como estudio conjunto), y no tanto en su labor divulgativa de un texto informativo sobre aspectos de la vida peruana ni en la labor de precisión naturalista, ya que ni las aves, ni las plantas, ni casi las imágenes de las razas de la parte superior de la obra se pueden apreciar bien si la obra está colgada en alto⁷¹¹.

4.6.2 TEXTO-IMAGEN.

El *Quadro del Perú* destaca como un ejemplo, poco habitual, de tratado realizado en forma de cuadro. Aunque existen estudios, también pictóricos, como los anteriormente mencionados cuadros de castas o los árboles genealógicos realizados en Hispanoamérica⁷¹², en los que se analizan diferentes situaciones y plasman mediante obras de arte, el *Quadro del Perú* es uno de los pocos ejemplos en los que, no solo se presentan los diferentes conflictos de una forma pictórica, sino que estas imágenes van acompañadas de un abundante texto que está inserto en la propia obra de arte. Debido a esto, lo consideramos un tratado histórico-científico plasmado en forma de cuadro. El cuadro cuenta con dos tipos diferentes de texto en él; por un lado lo que denominaremos leyendas explicativas, en las cuales se narra la historia de Perú, sus regiones, etc., y por otro lado las leyendas descriptivas encargadas de acompañar a las imágenes. En esta ocasión el término “leyenda” no se limita a ser, como dice la Real Academia de la Lengua, *un texto que acompaña a un plano, grabado, cuadro, etc.*⁷¹³ sino que adquiere un carácter propio más allá del de mero acompañante.

Precisamente, éste carácter tratadístico de la obra es uno de los aspectos más interesantes de la misma, pero a la vez, uno de los que más problemas metodológicos ha presentado. Una de las primeras consideraciones que hubo que tomar fue denominar leyenda a un texto que, sin necesidad de las imágenes que le acompañan en el lienzo, tiene un carácter propio. Otro aspecto fue, a la hora de citar los textos que aparecen en cuadro, considerar el *Quadro del Perú* como un tratado realizado por Lequanda cuyo soporte es el propio óleo. Así pues, en las partes de este trabajo en las que se utiliza el texto del cuadro, éste aparecerá citado como autor sin que aparezca junto a él Thiebaut.

⁷¹¹ *Recuerdo de la exposición retrospectiva...* (1932).

⁷¹² GUTIÉRREZ, Ramón (Coord.), *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983; SEBASTIÁN, Santiago; MESA, José y GISBERT, Teresa. *Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia*. Madrid: “Summa Artis”, Espasa Calpe, 1985. Volúmenes XVIII y XIX; GARCÍA SÁIZ, María Concepción. (1989),

⁷¹³ Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. Madrid: 1992. Vigésima Primera Edición, Tomo II.

Una de las preguntas más habituales a la hora de elaborar un estudio sobre esta obra es ¿qué fue antes, el texto o la imagen? Sin embargo, la falta de documentos sobre el cuadro, nos ha llevado a hacer un análisis directo de la obra valiéndonos de lo que en ella aparece representado, de su informe de restauración y de la comparación con obras hispanoamericanas coetáneas.

Si bien en muchas otras obras no cabe duda alguna que primero se realizó la imagen y al terminarla se hizo la correspondiente inscripción, esto es algo que no queda tan claro en este caso. Hay indicios que parecen revelar que lo que primero se realizó de esta obra fue el texto y que, al terminarse de escribir el cuadro, se pasó a ejecutar las imágenes. Tal vez este sea uno de esos pocos ejemplos en los que se pueda decir realmente que el texto está escrito y no pintado, puesto que los materiales utilizados y el estilo y tamaño de la letra nos indican que podría haber sido realizado con pluma.

El hecho de que el texto fuese lo primero plasmado en la obra no significa que fuera este el que estableciera el espacio pictórico, puesto que si observamos las cuadrículas con detalle, en muchas de ellas se tuvo que condicionar lo que allí se escribió al espacio que se le habían concedido. A favor de que el texto fue lo primero en plasmarse está el hecho que todas las líneas que aparecen verticales a grafito para establecer una guía a mitad de muchos de los textos, si se hubiesen pintado antes de que se hubiese escrito el texto hubiesen terminado por limitar lo que en esos espacios habría de escribirse, cuando sin embargo, al ir primero el texto, quedan las líneas de grafito pero no la pintura. Por otro lado nos encontramos con elementos que podrían sugerir que lo primero en realizarse, tras el establecimiento de la cuadrícula, fuese la pintura. Así pues, en varias de las escenas de la franja inferior de las aves nos encontramos con que los arrepentimientos, que con el tiempo han ido aflorando, nos indican cómo las cuadrículas que se habían dejado para los textos tuvieron que haber sido cambiadas ante las diferentes cantidades de texto por cada parte. Esto mismo también sucede en las imágenes de la “*Iguana*”, el “*Lobo marino*”, el “*Lobo de río*” y el “*Lagarto*”, en los que el texto se ve repentinamente interrumpido por un arrepentimiento que ha aflorado.

Uno de los fragmentos que más incertidumbre acarrea con respecto a este tema es el de la imagen de la hierba “*Repijaxillo macho*” y el pájaro “*Quinquín*”, en el centro de la parte inferior de la composición. En ella aparece el texto colocado en el orden que le corresponde siguiendo la estructura de la obra, sin embargo las imágenes estarían colocadas del revés. De haber sido Lequanda el primero en escribir el texto, que está colocado al revés de lo que debiera, y habiéndose dado cuenta del error, podría haber pedido al pintor que aplicase otra capa de imprimación para repetirlo. En el caso de que Lequanda no se hubiese dado cuenta, y de haber sido realmente el texto lo primero en ser escrito, se entendería porque Thiebaut pinta cada elemento en el lugar que le corresponde pero con el pájaro mirando hacia el lado contrario, como para hacer alusión que el texto que le corresponde a él es el que está en el lado derecho. Otra de las escenas que también acarrea confusión es la ya citada del “*Sinamon*” y el “*Mono León*” (FIG.18) ya que no sabemos si la serpiente que estuvo pintada se pintó primero, se citó en el texto y más tarde se eliminó o si por el contrario se pintó a raíz de que aparecía en el texto, la

pintaron y terminaron por eliminarla. Como último elemento contribuidor a la controversia sobre si primero fue escrito o pintado, contamos con la última frase escrita por Lequanda en la “Prevención”⁷¹⁴ en la que dice que “*el cumplimiento de los soberanos preceptos le obligan a ausentarse para no poder verificar su conclusión*”. Con esta frase no sabemos si a lo que Lequanda hace referencia es al hecho que comenta justo antes de que no se van a poder colocar unas tablas de resortes en los laterales del cuadro, que no va a poder ver como se realiza la parte pictórica o que no va a poder ver como se le dan los últimos retoques a la pintura.

Es relativamente habitual, hoy en día, encontrarse con un enfrentamiento constante entre la palabra y la imagen. Tal vez esto se deba principalmente a la máxima “una imagen vale más que mil palabras”. Pero si bien en el mundo de la publicidad sea válida, no siempre ocurre lo mismo en el mundo del arte. En el arte figurativo contemporáneo, nos encontramos con obras cuya explicación y simbología nos puede llegar a resultar más cercana y podemos comprender, casi en su totalidad, el sentido de lo que el pintor intenta transmitir. Sin embargo, esto no siempre sucede con todo aquel arte del cual ya hayamos perdido el referente cultural o del cual nunca lo hayamos tenido. No resulta la misma experiencia para el espectador situarse delante de una obra que comprenda todo aquello que está viendo, que si solo se queda en el aspecto formal de la misma. El hecho de encontrarse con textos colocados en las imágenes tendrán una mayor relevancia en imágenes hispanoamericanas o africanas, pero siempre teniendo en cuenta que tienen que ser aquellas que tengan tradición pictórica europea.

La simbología siempre ha sido una constante en el mundo del arte, pero como tal, siempre había debido de ir acompañada de la tradición oral o escrita que hiciese una clara referencia a aquello que en las obras estaba reflejado para ayudar a esclarecer su significado⁷¹⁵. Con el cambio de mentalidad y costumbres las pinturas tuvieron que pasar a formar parte de una red que conjugara la tradición local con la europea o que explicase los elementos locales que en ellas apareciesen. Así pues, nos encontramos cómo muchos de los elementos que habían venido siendo usados por ambas culturas antes de su encuentro (Pachamama y la Virgen, las yagas de Cristo y los chalchihuites...) se fusionaron para pasar a formar elementos únicos⁷¹⁶. En ocasiones el pintor consideraba indispensable, para la comprensión de algunos de los elementos reflejados en la obra, escribir el nombre de los elementos menos conocidos o de aquellos que pretendía enfatizar.

Si bien es cierto que tradicionalmente se tienen cuadros en los que aparece ya un texto escrito, con la llegada de la Ilustración y las Expediciones científicas, esta búsqueda de aunar el objeto artístico con el interés por los elementos estudiados lleva a precisar, en muchas ocasiones, qué es aquello representado en la obra con el fin de que, el receptor, no encuentre ningún obstáculo en lo que se quiere transmitir. Esta aclaración no existe solamente en los dibujos realizados con fines científicos sino que, se harán en todas aquellas obras cuya finalidad sea

⁷¹⁴ LEQUANDA, Jose Ignacio, “Prevención” Leyenda explicativa incluida en el *Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú*, Madrid 1799.

⁷¹⁵ REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 2007

⁷¹⁶ SEBASTIÁN, Santiago. (2007).

transmitir algo de forma más completa. Como ya se ha dicho anteriormente, esto no significa que con la llegada de las expediciones científicas sea la primera vez que aparezca, ya que antes aparecen en cartelas y trampantojos textos escritos que buscan aclarar lo allí plasmado. Aún así nos encontramos en el *Quadro del Perú* con uno de los pocos ejemplos en los que no solo los dibujos van acompañados de un texto que aclara qué es lo que allí se ve, sino que la aclaración está principalmente enfocada hacia la funcionalidad de la planta o hacia los elementos más representativos de los animales y razas que aparecen. El cuadro nos presenta el debate entre si el texto predomina sobre la imagen, si es al contrario o si lo que hacen es complementarse. Este debate, planteado a lo largo de la historia del arte, trae a colación los numerosos escritos realizados por los artistas del Renacimiento y Barroco.

En el momento histórico del que proviene el cuadro, la idea de la imagen como método de difusión estaba estrechamente ligada a la imprenta. Sólo aquellos elementos que fuesen trasladados a dibujo para después ser impresos eran susceptibles de viajar por el mundo y ser conocidos por los intelectuales del momento, ya que las grandes imágenes tal vez pudieran ser vistas por algunos, pero en ningún caso serían de libre acceso a todos aquellos a los que les podría interesar. Esta idea de difusión de la imagen a través de la imprenta condicionaba a ésta, no solo a ser trasladada de su formato original a papel sino por perder todo el color para pasar, en la gran mayoría de las ocasiones, a estar en grisallas y además a ir acompañadas por texto, por lo general⁷¹⁷. Por el contrario, como ya hemos dicho, en las exposiciones de la época la importancia solo se daba a los elementos expuestos, por lo que no había forma de relacionar todo aquello con ningún texto que lo complementase. Hoy en día este desarrollo se está potenciando cada vez más, tal vez por una concepción más educativa de todo aquello expuesto, o tal vez por una mayor demanda del público asistente a las exposiciones.

Como anteriormente se ha dicho no es que el texto vaya acompañado de las imágenes ni viceversa, sino que nos encontramos ante un caso de complementariedad sistemática de imagen con texto, ya que lo allí pintado y escrito cobra un sentido mucho más completo al ponerse en relación con lo que le sigue. Bien es cierto que en las grandes franjas del cuadro en las que solo aparece texto – las denominadas leyendas explicativas – este no está acompañado siempre por imágenes, pero esto habría de concebirse en algunas ocasiones como la introducción (en cualquier tratado o catálogo) al tema que concierne al mismo (*“El sistema de gobierno de los emperadores Incas y Españoles”, “La fundación del Imperio Inca y su conquista”, “La Real Hacienda del Virreinato del Perú”, “Comercio Marítimo y terrestre” y “Sucesos Notables desde la Conquista del Imperio”*); y en otras, como el texto propio contextualizador de las imágenes (*“Montaña Real y sus naciones salvajes”, “Carácter de los Peruanos Indígenas y Naturalizados”, “Riquezas naturales del reyno y sus presentes valores” y “Población antigua y moderna del Imperio Peruano”*). Son estos textos los que establecen el punto intermedio entre la imagen, dentro de un marco mayor y por sí mismas.

⁷¹⁷ BARATAS, Alfredo (editor). *El Libro de la Naturaleza*. Madrid: Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural, Universidad Complutense de Madrid, 2004. Tomo III, segunda época.

Por otro lado, también aparecen en el cuadro textos que tienen importancia por sí mismos, sin que los podamos apenas relacionar con las imágenes, ni como introducción general de las mismas ni como contextualización. Estos textos hacen referencia a las diferentes intendencias que constituyen Perú, y solo se podría establecer una relación con las imágenes si se hiciera con el mapa central del Virreinato. En este mismo mapa, y, principalmente, en la imagen de la mina encontramos un texto de unas características muy similares, en el que se hace una puntualización sobre su historia y destaca el reino mineral.

Finalmente, el último tipo de texto con el que nos encontramos es el que complementa directamente a las imágenes. Hasta el momento nos habíamos encontrado con textos en los que figuraban cifras y datos fáciles de contrastar su proveniencia; datos que muy probablemente recopilara Lequanda a lo largo de su viaje por el virreinato⁷¹⁸. Éstos son los textos más concisos de toda la obra, puesto que, son los que acompañan a las imágenes y se limitan a ser textos o glosas de fundamento más práctico que científico- las denominadas leyendas descriptivas. Esto contrasta con el espíritu analítico desarrollado por todos los científicos de las expediciones al continente americano, en donde una de las mayores preocupaciones residía en todo momento en hacer un retrato lo más completo posible del espécimen digno de estudio.

Por el contrario Lequanda y Thiebaut se conforman con crear un panorama conciso de aquello que pudiera hacer referencia a la practicidad, y para ello se limitan en las descripciones a hacer una exposición del lugar en donde se encuentran; en las partes de botánica, a explicar cuál es su función para el ser humano; y en las de los animales y las razas, a explicar cuales son sus comportamientos y procedencia. Por lo tanto, nos encontramos en el cuadro con tres tipos de textos diferentes: los plenamente específicos de las imágenes, aquellos que complementan las imágenes para poder dotar al espectador de una mayor comprensión de la misma pero, que sin éstas no tendrían un significado completo por sí solos; los que sirven como contextualización de todas las imágenes que aparecen en la obra, para poder así organizarlas y situarlas en base al texto; y, finalmente, aquellos textos que están vinculados a la temática de la obra, pero que no pueden ser conectados a ninguna imagen y que sirven sólo para situarla históricamente, al momento del cual se está hablando y a los antecedentes asociados a la misma.

Todo esto en conjunto, unido un texto al otro, constituiría un tratado de la *Historia natural, Civil y Geográfica del Reino del Perú*, que quedaría estructurado en tres partes, muy similares a las que establece Lequanda en el discurso preliminar del cuadro.

“Para proceder con orden, hemos dividido nuestro cuadro en tres partes. Comprende la naturaleza, la geografía física que ocupan el centro presentando la tierra sin otro adorno que sus montañas, ríos y costas marítimas. En la segunda se notan los varios establecimientos que se han formado los hombres y las divisiones políticas en que han repartido el terreno, el número de sus habitantes, y el uso que hacen de las producciones naturales e industriales para el giro del comercio y para acudir a sus necesidades. La parte principal se consagra a la historia natural. Una descripción de cada uno de los animales raros de esta parte de América produciría una obra muy

⁷¹⁸ LEQUANDA, José Ignacio (1793),

voluminosa y ajena de nuestro ingenio: la simple inspección de sus figuras dibujadas con la mayor exactitud y presentadas con sus naturales colores da ideas más exactas que las descripciones más prolijas que son propias de los que se ciñen a tratar únicamente de este ramo con método científico”.⁷¹⁹

Haciendo un estudio detenido de la imagen del texto podemos comprobar que para escribirlo tuvo J. I. Lequanda que valerse de líneas pintadas sobre el lienzo, que le evitarían a la escritura torcerse, y así también limitarse mejor a la demarcación establecida entre el texto y la imagen. Estas líneas (aun visibles en la actualidad) establecerían unos 6 renglones de media por cuadrado de texto explicativo de cada elemento visible de la obra. En el caso de verse necesitado de más espacio, por lo general, y aparte de la utilización de las abreviaturas, opta por acoplar una última línea en la parte inferior, pero manteniendo el ritmo de 6 líneas por cuadrícula en el resto.

4.6.3 COMPOSICIÓN DE LA OBRA.

No se conoce hasta la fecha ninguna obra de un formato similar a ésta, en la que se conjugan en una misma obra pictórica un texto escrito de tal gran cantidad de palabras con representaciones naturalistas. No solo no se conocen ejemplos así de América, sino que tampoco de ninguno de los cinco continentes. Podemos considerar pues, que nos encontramos ante uno de los pocos tratados expuestos en formato de cuadro. Aunque se estima que tuvieron que existir más cuadros con este formato, que el pintor habría visto en Francia antes de comenzar la realización del que nos incumbe; al no haber constancia de ellos hasta la fecha, podemos considerar que esta obra es la primera que logró crear mediante el formato un impacto visual en el público que viera la obra. Éste cuenta con aproximadamente unas 23.000 palabras, muchas de ellas escritas de forma abreviada para poder adecuar los textos al tamaño que se les reservaba en la obra.

Por el contrario sí que se conocen cuadros que podrían ser fácilmente relacionables con esta obra, como los cuadros de castas que se encuentran tanto en el Museo Antropológico como en el Museo de América en Madrid, o en México y Perú, de lo que ya se ha hablado con anterioridad. El hecho de que sean fácilmente comparables con ella no significa en ningún caso que la intencionalidad de los cuadros sea la misma, ya que, si bien en los cuadros de castas lo que se intenta es proponer a los personajes que en ellos aparecen en actitudes cotidianas, por el contrario en el *Quadro del Perú* los personajes que allí aparecen no tienen ningún tipo de relación con el entorno que les rodea, un entorno estándar del que nos ocuparemos más adelante. Esta ausencia de relación entre los elementos representados y su entorno hace más referencia- por lo general- a los dibujos naturalistas y de las expediciones científicas que a las escenas de los cuadros de castas. El aislamiento que sufren los personajes en relación al entorno nos lleva a no poder considerar “escenas” la totalidad de las imágenes que aparecen en el *Quadro del Perú*, con

⁷¹⁹ LEQUANDA, José Ignacio (1799), “Discurso preliminar”.

excepción de la representación de la mina de Gualgayoc, en la que sí que existe una unión entre los fondos y los personajes.

En lo que a la composición se refiere se nos presenta una obra que, aunque a primera vista parece realizar una presentación clarísima y completamente simétrica de los elementos, plantea varios interrogantes. El pintor, al contrario que en la mayoría de las obras conocidas (en donde sí tenía que existir una adecuación al soporte), tenía también que contar en este caso con la valoración de una adecuación entre el texto y la imagen, no solo por lo que a través de los textos se estaba explicando sino también por el espacio que éstos iban a ocupar en la composición.

El primero de ellos sería el por qué de emplazar en el centro de la composición la representación del cerro mineral de Gualgayoc o Chota junto al plano de Perú cuando realmente el grueso de la importancia del cuadro habría de residir en las plantas, animales y figuras humanas que aparecen. La causa más factible del emplazamiento de esta representación en el centro de la obra se debería a la defensa que Lequanda habría realizado de esta mina y a la importancia que ésta tenía de cara a la Hacienda⁷²⁰: por lo que crea un claro vínculo entre uno de los emisores y el receptor de la obra, el ministro de la Real Hacienda de Indias. Si tenemos en cuenta que en toda Hispanoamérica uno de los principales focos económicos residía en la minería, y principalmente en las minas de plata, la representación de esta mina, (una de las principales para la extracción de azogue (mercurio) y plata), es un elemento que no podía faltar⁷²¹. Pero no solo por el valor económico de este terreno en sí es por lo que está ahí representada, sino porque en el fondo se dota a la obra de la idea de que todo lo representado en torno al cerro gira en torno a la economía; de ahí que esté en el centro de la composición justo debajo del plano del Perú, haciendo una equiparación entre la importancia geográfica del territorio y su importancia económica.

Como ya hemos señalado con anterioridad el destinatario de este cuadro iba a ser la Real Hacienda de Indias: y esto se debía a que José Ignacio Lequanda formaba parte de la plantilla de este ente público. Por ello, hizo que el contador decidiese que, puesto que gran parte de su viaje por América junto a su tío, su ascenso y vida allí lo había podido hacer gracias al cargo que ostentaba como contador, no podía haber mejor modo de mostrar su agradecimiento que emplazando en el centro de la composición el principal motivo de su gratitud y, en el fondo, su orgullo. Esto nos lleva a plantearnos si la mina deja de ser solamente el elemento meramente geológico que vemos y no pasa a ser un auto-texto emblemático de Lequanda, que se incluye en el cuadro utilizando la mina como elemento icónico. Esta idea podría quedar sostenida también por el hecho de que en las representaciones de las castas no aparezca ningún europeo entre ellos, y, puesto que Lequanda lo era, era una forma de retratarse en el cuadro sin plasmarse él directamente. Es posible que lo que quisiera Lequanda con esta introducción en la obra de arte,

⁷²⁰ LEQUANDA, José Ignacio. *Idea Sucinta del comercio del Perú y medios de prosperarlo con una noticia general de sus producciones*. Lima: 1794. (Facsimil, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1977).

⁷²¹ CONTRERAS, Carlos. *Los mineros y el rey: los andes del norte: Hualgayoc, 1770-1825*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1995.

de un símbolo que sería vinculable con su persona, era rematar la idea (ya señalada por Cicerón en su *Defensa del Poeta Arquías*), según la cual el retrato del intelectual no se hallaba en un simple parecido físico, sino en su obra escrita⁷²². Es cierto que en este caso no contamos con un retrato fiel de este personaje pero, por el contrario, sí que contamos con lo más importante de cara a su persona -su obra escrita- y en ella se encarga de ir señalando datos de su vida.

Otro de los aspectos compositivos generales más importantes a tener en cuenta en el estudio del *Quadro del Perú* es la colocación de los animales, plantas y seres humanos que aparecen. Por lo general, en los estudios científicos que se habían realizado a lo largo de las expediciones, los materiales recolectados (de herbarios, animales y dibujos de habitantes de las diferentes regiones de los países visitados) se agrupaban en carpetas o tomos todos juntos en función de la especie, cuando realmente las expediciones contaban con dibujantes que se dedicaban a recopilar estas imágenes. Con la aparición del sistema linneano se hacía además una detallada clasificación siguiendo los métodos establecidos por el científico sueco; algo que en el cuadro no se llegó a realizar y se limitaron a hacer clasificaciones más prácticas que técnicas.

“Una descripción de cada uno de los animales raros de esta parte de América produciría una obra muy voluminosa y ajena a nuestro intento: la simple inspección de sus figuras dibujadas con mayor la exactitud y presentadas con sus naturales colores, da ideas más exactas que las descripciones más prolijas que son propias de los que se ciñen a tratar únicamente de este Ramo, con método científico. Nuestro objetivo es solo presentar datos ciertos recopilados con la mayor concisión y claridad, para que los sabios tengan fundamento sólido en que apoyar sus especulaciones, y los curiosos un compendio de las maravillas que la naturaleza ha derramado en aquellos Países⁷²³.”

Esta clasificación en función de las especies es algo a lo que también se unirán Thiebaut y Lequanda a la hora de emplazar los diferentes especímenes en el lienzo. Podemos observar cómo el pintor coloca a las especies según lo que podría ser una clasificación en función al medio que cada uno domina, de forma concéntrica: encontrándose en el exterior los pájaros, por ser los únicos que dominan el aire; en las siguientes filas los mamíferos, y en el centro de la composición los animales acuáticos. La única excepción a esta clasificación se encuentra en los insectos y reptiles, que emplaza en las cuatro esquinas de la composición, y a los que ni siquiera dota de un fondo determinado, tal vez por no saber claramente qué medio podría dominar cada uno, o tal vez por considerarles de escasa importancia puesto que, por lo general, se emplaza en las esquinas de las obras de arte aquello que carece de importancia.

Por otro lado, nos encontramos con otros cuatro animales que ubica justo debajo de los animales acuáticos, dos a dos, que suponen un vínculo entre los mamíferos terrestres y los animales acuáticos, creando una simetría que conjuga un reptil mayor y un animal de vida relacionada con el mundo acuático. Estos cuatro animales configuran los anfibios de la obra: un

⁷²² GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. “Erasmus de Rotterdam”. *El Retrato del Renacimiento*. Catálogo exposición. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.

⁷²³ LEQUANDA, José Ignacio (1799), “Discurso preliminar”

lobo marino, un lagarto, una iguana y un lobo de río. Debido a ello, para poder crear una separación clara entre las diferentes partes, y debido a la difícil vinculación que estos animales podían tener (especialmente para aquellas personas que no los habían visto al natural) no coloca junto a ellos a ningún espécimen botánico, creando así un vínculo más acuático que terrestre. Sin embargo, sí se conserva la división pictórica que se establece en el cuadro para colocar en un sitio el texto relacionado con el espécimen animal y en otro lado el texto relacionado con la planta. Curiosamente esta división no se aplica al texto sino que solo se aplica al cuadrado que lo divide. Por el contrario, en el caso de las aves sí que se coloca siempre junto a ellas una planta, tal vez porque en esta ocasión sí que se puede establecer una relación más estrecha entre esta especie y las plantas, ya que al fin y al cabo, y aunque la mayoría de estas plantas no sean árboles de gran tamaño, las aves pasan gran parte de su tiempo vinculadas a ellas.

Por su parte, tanto las aves como los seres humanos están enmarcados por medio de arquerías aunque cada una de una tipología diferente. Aunque la arquería que enmarca a las castas es arquitectónica, por el contrario las aves se encuentran enmarcadas por figuras que bien pudieran ser una referencia a un arco o una ventana. En cada uno de estos casos se establecería una posible vinculación entre el ave y el cielo ya que, si bien las ventanas son los espacios abiertos de una casa que dan a la luz y por las cuales se tiende a poder mirar el cielo desde las mismas, los arcos crean por su parte una relación con la bóveda celeste. Esta idea de arco como bóveda celeste viene de antiguo y por general se valían de esta iconografía en temas religiosos en los que, bien los espacios que rodeaban a los arcos o bien el interior de los arcos en sí, estaban pintados de azul (como ocurre en este caso) y, en función de la representación, decoradas con estrellas.

Por otro lado la representación de los hombres bajo la arquería estaría seguramente dirigida a establecer una clara diferenciación entre los animales y los humanos, mediante la capacidad de estos de construir elementos perdurables, y por lo tanto referirse con ello a una mayor superioridad respecto a los animales. La naturaleza siempre había sido inspiradora de la arquitectura y ésta siempre había intentado emularla, no solo en cuanto a altura, sino principalmente en lo que a perdurabilidad se refiere. De esta forma, al introducir la producción humana comparándola con la estabilidad natural, el ser humano, como productor, conseguiría situarse más cerca del poder divino, colocándose claramente por encima de los animales. Otra interpretación de esta arcada, más vinculada a la de las aves, es que mediante ella hacía referencia también a la bóveda celeste. Si bien resulta menos comprensible por el tipo de arquería esta posibilidad, no es menos cierto que la relación que podría establecer el autor entre los seres humanos y la bóveda celeste podría ser aquella de la cercanía a Dios, aunque fuera a los dioses paganos que pudieran tener las Naciones Salvajes como la relación con Dios de las naciones civilizadas⁷²⁴.

Aun así estamos siempre teniendo en cuenta una lectura de los elementos que en la obra aparecen establecidos de una forma concéntrica y estableciendo una interpretación en función a

⁷²⁴ RODRÍGUEZ ZAHAR, León y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Arte islámico, evocación del Paraíso: Doctrina, lenguaje y temas iconográficos*. Méjico: Centro de Estudios de Asia y África, El Colegio de México AC., 2008, p. 349.

los elementos escritos que en ella aparecen. Por el contrario, vinculado a lo anteriormente dicho de que la mina y el mapa son el punto central de la obra, se puede establecer una lectura que vaya de izquierda y derecha hacia el centro. De hecho, todas las figuras de animales están mirando hacia el centro de la composición, no así las de los seres humanos que quedan representados en diferentes posturas y por lo tanto miran en diferentes direcciones. De entre los animales nos encontramos con una única excepción, seguramente por un intento de subsanación de error de Thiebaut, el Quinquín, situado en el centro de la franja inferior de la obra. Ha de ser destacada esta ave ya que no solo está mirando en sentido contrario a donde debería estar haciéndolo, acabando así con la señalización total del eje de simetría de la composición, sino porque es el único ejemplo en toda la obra en la que encontramos un error en la relación entre texto e imagen. Si bien la colocación de la planta se correspondería con la ubicación en la que se encuentra, la parte derecha de la obra, y por lo tanto establece que el ave esté colocada a la izquierda, la colocación de esta última no sigue el esquema general puesto que debería estar mirando hacia la izquierda. Al ser el único ejemplo del cuadro cabe pensar en un posible error en la colocación del ave que hace que, las cartelas que deberían corresponder con ellas en su parte inferior, en esta ocasión no lo hagan. Nos encontramos con que no solo el ave no está mirando hacia el lado que le corresponde sino que las cartelas están intercambiadas como si no se hubiese establecido una buena comunicación entre ambos autores y esta confusión hubiese llevado a un error en la composición general. Por lo tanto, cabe pensar que al escribir el texto Lequanda inicialmente se equivocase en la delimitación del centro.

A nivel compositivo se establecen relaciones no solo con los libros de viajes de los naturalistas sino que también se relacionan con las estructuras de los gabinetes o “cámaras de curiosidades” en las que cada uno de los elementos expuestos eran emplazados de un modo teatralizado para mayor admiración de los visitantes a las mismas. Por su parte Daniela Bleichmar también establece una relación entre esta composición y la de las cajoneras de viaje⁷²⁵, en donde cada viajero organiza el mundo en función a como quiere mostrarlo. Este almacenaje en los cajones permite ordenar sin esfuerzo todo lo que se va coleccionando y acoplándolo todo al tamaño que estos cajones establecen: exactamente el mismo ajuste que las imágenes de los animales tienen que sufrir para poder establecerse dentro del cuadro. La cajonera, además de permitir ordenar el mundo exterior facilita mover su contenido de una forma cómoda, algo que sin embargo sería más difícil realizar con esta obra, que dado sus dimensiones dificultan su traslado. Sin embargo, tanto a esta obra como a los libros de los naturalistas, las cajoneras y los gabinetes de Historia Natural les une otra idea común: la de aislar para comprender.

Desde el punto de vista científico se valora enormemente en la actualidad la relación establecida entre el espécimen y el medio en el que crece y se desarrolla. Sin embargo, en ese momento el principal valor residiría en el espécimen en sí mismo, sin la necesidad de crear una relación con el medio que lo rodea. Así pues, nos encontramos con muchas representaciones de

⁷²⁵ BLEICHMAR, Daniela (2014).

naturalistas en las que se crea una clara relación entre el espécimen que se estudia y ellos mismos, pero en un entorno aislado del medio natural. Un ejemplo de esto sería la representación de José Celestino Mutis en la que aparece observando cuidadosamente una planta, pero muy lejos del entorno natural donde esta crece y se reproduce.

Por otro lado hay que tener en todo momento en cuenta, al estudiar las técnicas de representación de los animales que en la obra se reflejan, que lo que se nos está presentando en este cuadro es una relación de los animales peruanos, aunque con intención casi enciclopedista, pero partiendo en casi todo momento de animales supuestamente tomados del natural. Con esto no quiero hacer referencia a que Lequanda o Thiebaut hubiesen tomado notas previas de las especies allí representadas, ni de los diferentes pueblos que en el cuadro aparecen reflejados, sino que se valen directamente de los dibujos que otras expediciones habían realizado con anterioridad y que en esta ocasión si que habían sido tomados del natural.

El *Quadro del Perú*, al contrario que la gran mayoría de las producciones artísticas que reflejaban la vida cotidiana o la naturaleza de los territorios de Ultramar, no fue pintado en territorio americano sino que se desarrolló directamente en España. Ésta será una de las principales diferencias que nos encontremos a la hora de analizar la obra, y compararla con todas aquellas láminas que sí que se produjeron directamente en el punto de origen de los elementos que en ellas aparecen. Esto no solo condicionará la técnica pictórica sino que, al contrario que toda esa producción, la obra evita tener que hacer el viaje desde Perú y pasar por las aduanas españolas. Es muy probable que ésta también sea la causa principal de la mala relación de las escalas de los animales y las plantas en la obra de arte, al igual que de la pobre representación de los detalles. Pero a esto también contribuirá de forma notable la intención de mostrar con claridad, y dotando a todas las figuras de la misma importancia a la hora de ser observadas por el ojo curioso, las diferentes especies que era posible encontrar en Perú.

Es cierto también que la relación de escala que se establece entre las diferentes especies en el cuaderno de dibujo de un naturalista es exactamente igual de escasa, puesto que, si bien se indica una escala aproximada en algunos de ellos (principalmente en casos de botánica, ya que irán acompañados por el ejemplar original en muchas ocasiones) ésta no suele plasmarse en los propios dibujos, dando la sensación a ojos del lector de ese cuaderno que todas las especies que allí están representadas debe tener un tamaño similar. Esto mismo también ocurre en el *Quadro del Perú*, en el cual tampoco hay interés alguno en señalar las diferentes escalas de los animales o las plantas. También nos encontramos en estas imágenes con la dicotomía establecida entre lo que, en el momento, se entendía como fauna y flora de una región y lo que estos términos significan para nosotros. Si se observan la obra en su función meramente *compositiva* se aprecia que, si bien aparecen en la franja central del cuadro y en mayor número los mamíferos, los insectos e reptiles menores quedan relegados a las esquinas del mismo, siendo éstas las partes menos importantes de la obra, como ya se ha indicado. Desde el punto de vista del estudio de la Historia Natural, esto es digno de ser destacado puesto que, aunque los mamíferos solo supongan aproximadamente un 1% de los seres vivos debido a su tamaño, son considerados los principales referentes en el cuadro.

Otro de los puntos principales de la obra es la franja superior en la que están emplazados los seres humanos, divididos en dos *naciones*: las naciones civilizadas y las naciones salvajes. Cada una de estas naciones está a su vez subdividida en 16 imágenes, parejas algunas de ellas, en las que se especifican las características de cada una de ellas. El hecho de que sean 32 imágenes no es casual ya que es habitual que los cuadros de castas se compongan por 16 imágenes originales en las que tienden a aparecer ambos sexos formando escenas. Esta relación de imágenes en 16 pares no solo será establecida para imágenes de castas peruanas, sino también para aquellas mejicanas, por lo que es muy posible que se trate de una tipología utilizada en toda Hispanoamérica. Esta relación con el número dieciséis⁷²⁶ seguramente se repita con tanta asiduidad debido a que lo que intenta transmitir es la pureza de la sangre, señalando cuatro generaciones. Sin embargo, resulta curioso que, sabiendo la fidelidad al tratado de su tío Martínez Compañón este último no estableciese dicha relación “en el Estado que demuestra el número de abitantes del Obispado de Truxillo del Perú”⁷²⁷ estableciendo solo un recuento de habitantes de Eclesiásticos, Seminaristas, Religiosos, Religiosas, Españoles, Yndios, Mixtos, Pardos y Negros.

4.6.3.1 Mapa del Perú.

Aunque presentado en su título como “*Mapa Geográfico del Reyno del Perú*”, el mismo autor opta por denominarlo en su cartela “Plano General del Virreynato del Peru”.

Uno de los elementos que consiguen captar la atención del espectador más rápidamente es el mapa que se encuentra en el centro de la composición. Nos encontramos desde el principio con un elemento que desorienta al espectador haciendo que pierda la idea que tiene del mundo conocido y el referente espacial de aquello que está contemplando. Para ello el título de la sección contribuye a puntualizar qué es lo que estamos contemplando y así conseguir aclarar la importancia de este elemento en dicho emplazamiento. La orientación del mapa en sentido Este-Oeste en lugar del habitual Norte-Sur, no solo consigue una mejor adaptación de los elementos del resto de la obra con el fin de colocar la mina de Gualgayoc también en el centro de la composición, sino que además crea la sensación de que todos los animales y plantas que están allí pintados han sido sacados del interior de ese mapa. La colocación justo aquí del mapa lleva al espectador a ver la obra como si estuviese situado volando sobre el planeta Tierra. En el centro coloca el mapa y los animales, plantas y seres humanos que están en torno a él crean la sensación de haber sido extraídos del medio en el cual se encontraban, para pasar a formar parte de un puzzle que debe ser recreado por el especialista que contempla la obra. ¿Por qué deciden Lequanda y Thiebaut valerse de esta composición para realizar la obra? Vale la pena observar obras del mismo período, o incluso cualquiera de los libros traídos por las diferentes expediciones

⁷²⁶ Citada por Fermín del Pino en “Historia Natural y razas humanas en los “Cuadros de Castas” hispano-americanos”. En Romero Tejada, Pilar (2003).

⁷²⁷ MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar Jaime (1978-1994), Volumen II, Lamina III.

científicas a Perú, para poder comprender esto con mayor facilidad. Desde el principio de la Conquista, uno de los elementos más valorados por aquellos que podían emprender un viaje por el continente americano fueron los planos y los estudios de las costas, con la finalidad de saber dónde poder atracar sus barcos y cuales eran los puntos más importantes para el comercio (interesante así para la importación como para la exportación). La realización de los mapas, tanto de ciudades como de costas, fue uno de los elementos que más rápido desarrollo tuvo, pero no sólo aplicado a una labor comercial, sino mayoritariamente porque al ser ciudades de nueva planificación fueron estos los encargados de establecer donde estarían los límites de las mismas⁷²⁸. Pero con la llegada de las expediciones científicas pasaran a ser importantes los planos no solo de cara a las expediciones comerciales, las rutas, etc. sino que empezará a dársele importancia por los elementos naturales que en ellos se recogen. Si bien es cierto que ni siquiera en estos casos se hará una puntualización detallada en los mismos, sí que se intentará señalar las montañas y sus ríos y las diferentes “intendencias” de cara a una mayor facilidad a la hora de estudiar las diferentes regiones. Los planos que se reflejan en la obra de Martínez Compañón, fruto del detenido viaje que había realizado por Trujillo, no marcan sin embargo nada más allá de la topografía y la demarcación de las regiones⁷²⁹.

Resulta extraño que en un mapa que configura el país, Lequanda, conociendo su estrecha relación con Trujillo, permita que precisamente sea esa intendencia una de las que menos destaque de la obra. El hecho de encontrar en colores más claros, tanto esta intendencia como la de Cuzco, se debe principalmente a una cuestión compositiva, ya que si estas dos aparecieran más oscuras el centro del mapa quedaría desplazado hacia la derecha, así consigue también una mayor estabilidad compositiva. Resalta el hecho que estos colores no estén señalizados en ninguna cartela, pero esto no termina de ser completamente extraño puesto que esto no es lo que más se subraya en la composición, aunque a primera vista parezca ser una obra extremadamente científica. Aquí encontramos otro contraste importante que nos recuerda en todo momento que no estamos ante un cuadro que realiza un estudio verdaderamente naturalista sino (como el propio Lequanda considera⁷³⁰) ante una obra que lo que busca es que el público general se interese por la fauna y flora que en él aparece reflejado y realicen un estudio más pormenorizado de la obra. Al otro lado del marco negro, que tiene el propio mapa dentro del cuadro, podemos encontrar numerados con exactitud científica cuales son los meridianos y paralelos que cruzan Perú. Esto no supone ninguna novedad de cara al mundo de la cartografía, pero no deja de sorprendernos el hecho de que este dato sea destacado en un cuadro que se encuentra lejos de este mundo cartográfico. Sin embargo, volviendo una vez más al *Trujillo del Perú* de Martínez Compañón, también se respetará en sus diferentes mapas cartográficos la

⁷²⁸ THROWER, Norman J. W. Mapas y civilización: historia de la cartografía en su contexto cultural y social. Barcelona: Ediciones del Serbal, D.L., 2002.

⁷²⁹ MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar Jaime (1978-1994), “Mapa Topográfico del Obispado de Trujillo del Perú”. Volumen 1. F 4r.

⁷³⁰ LEQUANDA, José Ignacio (1799), “Discurso Preliminar”.

anotación de las coordenadas en el marco de las mismas, aunque ninguno comprenderá la extensión territorial en el mismo formato preciso que lo hace este.

Anteriormente ya hemos comentado como una de las cosas que más destaca de esta obra es su formato horizontal, especialmente teniendo en cuenta que lo que está reflejando es un corte vertical. Es cierto que aún en la actualidad nos encontramos con planos en el hemisferio sur en donde la vista de la tierra se plasma en sentido Sur- Norte, pero esto no deja de lado el hecho que como fórmula estandarizada para facilitar la comprensión de todo aquél que consulte los planos. Sin embargo, aunque la orientación horizontal del plano no es la habitual, el pintor si que destaca la orientación del eje Norte- Sur mediante la colocación de una flecha. Contrasta, al igual que lo hace con el grueso de los elementos reflejados en el cuadro, que este mapa no sea tomado directamente de los que aparecen en la obra del obispo Martínez Compañón. Lo que si está claro, sin embargo, es que este mapa no fue inventado directamente por el pintor, ya que si que conocemos mapas del virreinato tomados en formato horizontal. En ese sentido la mayoría de los mapas realizados sobre el continente americano irán variando el formato, en función a su mejor acoplamiento al terreno que busca plasmar. Es muy probable que fuera Thiebaut, bajo exigencia de Lequanda, quien hubiese buscado inspiración entre los mapas que pudiesen encajar en el hueco central de la composición y que pudiese destacar lo suficiente en la misma. Sin embargo tampoco serán todos los mapas en formato horizontal exactamente igual a este, puesto que no en todos se reflejan las intendencias y, sin embargo, en muchas sí que aparecen plasmadas las montañas y cordilleras. En la cartela del propio mapa se aclara que se trata del *“Plano General del Vireynato del Perú. Que manifiesta sus costas marítimas, el origen, direcciones y confluencia de sus ríos principales, división política y geográfica en 7 intendencias, la posición de sus Capitales, sus confines con los Virreynatos de Santa Fe y Buenos Aires y los términos que por el Oriente los dividen de las Naciones Bárbaras de la Pampa del Sacramento y Pajonal, comprendiendo hasta los Países Incógnitos. Arreglado a algunas observaciones astronómicas, planos particulares y de reconocimientos hechos desde en la Montaña Real.”* Esta última frase confirma que el plano seguramente se modificara utilizando alguno previamente ya realizado.

Es probable que, basándose en planos como el del cartógrafo Guiljelmus Blaeuw de 1635 (que seguramente podría haber consultado, y en el que también se plasma el Virreinato Peruano en horizontal y detallando en el marco los meridianos) o en el de Ioannem Ianssonium de 1647, que es una copia exacta del anterior, Thiebaut o Lequanda hubiesen establecido la configuración ideal para la representación del territorio deseado. También es destacable que los planos en los que se pudiesen haber basado para la realización fuesen de siglo y medio anteriores a la realización de la obra, cuando sin embargo existía en 1750 un plano de la parte norte de América del Sur del cartógrafo Emmanuel Bowen⁷³¹ que, si bien es cierto que cumplía la idea del formato horizontal, era menos preciso que el otro, al comprender mayor extensión de territorio.

⁷³¹ BOWEN, Emanuel. “A new accurate map of Perou and the country of the Amazonas”. En: *A complete system of geography. Being a description of all the countries, islands, cities, chief towns, harbours, lakes, and rivers, mountains, mines, &c. of the known world ... In two volumes. The whole illustrated with seventy maps, by Emanuel Bowen,*

En todo momento hemos considerado la opción que el plano, al igual que el resto de las imágenes reflejadas en la obra, hayan salido de la mano de Luis Thiebaut. Sin embargo todo el texto que está incluido en el mapa, que es bastante, al igual que los números que señalan los paralelos y los meridianos, fue seguramente realizado por Lequanda. Esto nos lleva a suponer que tal vez pudiera haber sido él el encargado de la ejecución del plano entre otras cosas porque, aunque el plano no aparece en ningún momento en el Trujillo del Perú, el formato horizontal si que había sido utilizado por Martínez Compañón en su tratado y podría ser que hubiese colaborado en la realización de alguno de los planos que figuran en el libro de su tío. La mayoría de los planos que allí aparecen son, por lo general, planos horizontales de las diferentes regiones.

4.6.3.2 Mina de Gualgayoc.

Bajo el plano del virreynato del Perú nos encontramos la reproducción de la mina llamada de “*Gualgayoc o Chota*” (FIG. 19). Este cerro mineral, utilizado para la extracción de plata y azogue (mercurio) como se ha indicado, se situaba en la provincia de Cajamarca en una zona actualmente conocida como Hualgayoc. Esta imagen es, como indica su lugar en la composición, uno de los pilares centrales de la obra. Puesto que Lequanda había sido contador del reino y trabajó toda su vida en estrecha relación con la Real Hacienda de Indias, a cuya secretaría dedica el cuadro, considera que el centro económico y causa principal de la riqueza local debe ser uno de los elementos que más destaque de la misma. La economía española, que giró durante mucho tiempo en torno a la extracción de metales americanos, también tuvo a la minería como pilar fundamental durante largo tiempo⁷³². Debido a esto, todo lo relacionado con las vetas, tipo de extracción y zonas mineras más ricas fue durante largo tiempo celosamente guardado de cara al extranjero, al igual que lo fueron nuestras rutas comerciales. Lequanda describe la tradición mineralógica, en el texto titulado “*Historia*” que acompaña a la imagen, como “*una costumbre heredada, perjudicial y vergonzosa hace que no se vean los adelantamientos en el tráfico Mineral, en medio de la abundancia con que nos brinda la tierra...*” Sin embargo no busca con ello una crítica al sistema minero, pero a las metodologías tradicionalmente utilizadas⁷³³.

En esta ocasión, al igual que en el caso del plano del Perú, la referencia tomada por Lequanda es muy probable que proviniese de Martínez Compañón, pero al igual que en el caso anterior no se limitaría más que a recoger la idea y a copiar exactamente la lámina realizada por

Geographer to His Majesty, being all new-drawn and ingraved according to the latest discoveries and surveys; making, of themselves, a complete atlas, for the sse of gentlemen, merchants, mariners, and others, who delight in history and geography. Londres: 1747. Volumen 1, p. 55.

⁷³² MAZZEO, Cristina Ana (1994).

⁷³³ Según dice Lequanda en la Historia del Cerro Mineral “El método de la Fundición ha merecido el desvelo de muchos en lo antiguo y lo moderno, con todo los Principales artífices de la minería operan a la ventura, y por una costumbre heredada que jamás abandonarán, si no aplica todo el esfuerzo y poder el alto Gobierno”.

su tío en el *Trujillo del Perú*. Si comparamos ambas imágenes podemos observar como, de las pocas cosas en común que tienen, es que lo que ambas reflejan es el sistema de explotación de la mina. Está claro que se trata de la misma mina, pero partiendo de la base que gran parte del cuadro es un homenaje a las imágenes del Trujillo del Perú, no dejan de resultar extraños estos pequeños contrastes. Lequanda define su leyenda como la “*Explicación del actual beneficio*” y para Martínez Compañón es simplemente la “*Explicación*”. Contrasta también la cantidad de detalle que da cada uno sobre la información que en sus respectivas imágenes aportan: mientras que en el *Quadro del Perú* la atención queda focalizada en la metodología que siguen para la explotación de la mina, en la ilustración del *Trujillo del Perú* (FIG. 20) se centran en las vetas y rumbos de agua que recorren el cerro mineral. He aquí una diferencia fundamental, ya que a raíz de este segundo cuadro sí que se puede obtener verdadera información útil para la explotación minera, mientras que en cambio, en la imagen del cuadro que nos compete, se limita a estudiar el proceso minero del que se valen para la extracción, pero no dónde se localizan las vetas ni cómo explotárlas.

Así pues, la imagen realizada por Martínez Compañón resulta de verdadera utilidad, ya que además establece con relativa precisión las coordenadas en las que se encuentra y señala la orientación del cerro. En el título que acompaña al dibujo establece que se trata de “el cerro Mineral de Gualgayoc, Provincia de Caxamarca del Obispado de Trujillo del Perú visto en perspectiva distancia de seiscientas varas al Norueste, y los rumbos que corren sus vetas”. Coloca a ambos lados del dibujo los asentos de Micuipampa y el Purgatorio, como mayor referencia de su ubicación. Uno de estos asentos debería ser el que aparece reflejado en el *Quadro del Perú*; sin embargo, debido a la falta de exactitud logística por parte de Lequanda y Thiebaut en el cuadro, toda la referencia que tenemos del pueblo que allí reflejado es su identificación con la letra M que, aclarado en la leyenda, dice “Pueblo o asiento del Mineral”.

En relación con la técnica de extracción mineralógica, resulta sin embargo mucho más interesante el cuadro pintado por Thiebaut. Posiblemente, y como siempre debido a la ubicación en la cual se iba a encontrar el cuadro, era precisamente la técnica de extracción de los minerales aquello que podría resultar más interesante y, a la vez, que desvelase menos información sobre la mina en sí. La plasmación de los “quebraderos de metales”, el “ingenio en que se reducen los metales a polvo”, el “cedazo o cernidero de metal”, el “cuerpo de incorporo que se repasa con los pies”, el “cuerpo que está en beneficio con sal y azogue”, “la harina o polvo de metal”, “la sella mezclada” y la “maquina con que se extrae el azogue de la plata” reflejan con relativa precisión los diferentes ingenios de los que se valían para procesar los metales que del cerro se extraían. Todos ellos constituyen la metodología tradicional del tratamiento del Azogue. Además, no solo refleja los ingenios propios sino que, junto a ellos, retrata cómo se desarrollaban los distintos oficios vinculados con estos diferentes elementos y las personas que lo desarrollan. Martínez Compañón, por su parte, dedicará ilustraciones individuales a varios de los elementos que Thiebaut especifica en el cuadro, aclarando así lo que no queda especificado en la imagen general.

En el quebradero de metales podemos observar, si lo comparamos con las razas retratadas en la parte superior del cuadro, cómo quien está machacando el metal con un mazo es uno de los denominados por el propio autor “negro” y, junto a él, observando, un “limeño”. Sin embargo, en la parte superior de la imagen, en la parte más alta de la montaña, aparece un porteador vestido de azul y blanco con un sombrero azul, el cual establece una evidente relación con el denominado “Indio de la Sierra”. Este indio también aparece trabajando en el “cuerpo de incorporo que se repasa con los pies”, ya que no solo se le considera válido para la minería sino que además se le considera importante como “agricultor, el traginante, y el brazo fuerte para mantener la opulencia del Español”. La vestimenta de todos estos individuos coincide con la del retrato como nación civilizada, para mayor identificación de la relación cargo-trabajo, de todo aquel que observase el cuadro en la Real Secretaría de Hacienda de Indias. Lequanda sentía, además, por ellos un especial interés ya que no solo se preocupaba de las labores que habrían de desarrollar en la mina, sino si hacían de ella una explotación coherente o no. A ello hace referencia en el texto “Mineral” que acompaña a la representación de la mina, diciendo:

“Está pidiendo a gritos la Razón la reforma de los minerales del Perú: el inordinado trabajo de los Indios: sus primeros Artífices, nace del escaso contingente que reportan por tan penosas tareas nacido todo del engaño y ambición de sus Dueños: no hay horas de Ordenanza, ni regla que fixen sus labores. Si a los Indios se les hiciese partícipes de los metales de extracción [...] prosperaría sin duda alguna este tráfico”

Viendo con que detalle está realizado todo aquello vinculado a los diferentes trabajos relacionados con el proceso minero de la extracción de minerales, contrasta sin embargo en la obra la carencia de la representación de estos mismos en el cuadro. No sólo no aparece ningún tipo de vinculación a los mismos en los fondos de los especímenes allí reflejados, sino que tampoco lo hace en la representación de la mina en sí ni en los alrededores de la propia imagen. Visto desde un punto de vista científico, la falta absoluta de representación de rocas, fósiles y gemas crea un gran vacío en el que fue uno de los campos más importantes para el desarrollo económico americano. Esto contrasta más aun cuando, leyendo el texto que acompaña esta imagen bajo el nombre de “*Mineral*”, podemos leer la importancia que le otorga Lequanda a la producción minera

“No se puede sujetar a duda que un ahorro de manos es uno de los puntos más interesantes, por la sarta de Indias que tiene el Reyno, y esto, con el de menos consumo de azogue y arreglo de labores podrá ofrecer muchas ventajas a nuestro Tráfico Mineral, único patrimonio de estas Indias y al cual debe dedicarse el esmero”.

Sin embargo, este esmero que considera que debe dedicársele al tráfico mineral, no lo dedica él a enseñar qué es lo que de allí se extrae. Una de las principales razones a las que pudiera deberse esto sería al celo con el que desde siempre se habían tratado los temas comerciales y mineros; pero, por el contrario, sí que Lequanda hace una descripción detallada de

la producción de las diferentes minas peruanas⁷³⁴. Contrasta aquí también el hecho que, teniendo en cuenta la relativa facilidad que tenía Thiebaut para dejarse influenciar por las láminas del *Trujillo del Perú*, no se valga de los minerales allí representados para incluirlos en el cuadro que nos incumbe.

4.6.3.3 Naciones.

Con la llegada de los conquistadores, tanto a América como a las islas del Pacífico, el interés -en lo que en un principio buscaba ser una mera ruta comercial- se terminaría por centrar en los habitantes de los territorios conquistados. Fueron una de las cosas que más sorprendieron en todo momento a los navegantes y expedicionarios que allí llegaban, los diferentes pueblos que habitaban en las diversas regiones. Si bien el proceso de evangelización intentó la modificación de las creencias de estos pueblos, finalmente llegarían a un proceso de “fusión” entre los conquistadores, los esclavos africanos llevados a las colonias y las diferentes razas locales. El establecimiento de este sistema de “castas”, supuso la creación de una diversidad de grupos sociales, inexistentes en Europa y que atrajeron la atención de los pintores del siglo XVIII⁷³⁵. Los llamados “cuadros de castas” recibirían un especial tratamiento en el virreinato mejicano, en donde se desarrollaron casi en totalidad de ellos. Sin embargo, en el *Quadro del Perú* nos encontramos con que éste no solo reflejará las castas, como aparecen en los ya citados cuadros de castas, sino que además también hacen referencia a las diferentes “razas” de indios a los que considera salvajes.

Esta división, que ya hemos comentado anteriormente, establecerá un grupo de “*Naciones Civilizadas*” y otro de “*Naciones Salvajes*” (FIG. 21), entre los que se encuentran a ambos lados indios locales. Todos ellos están colocados bajo una arquería que, seguramente, no solo busca hacer referencia a la cualidad del ser humano para construir frente a la de los demás animales, sino que al también incluir bajo la misma a las “*Naciones Salvajes*” les coloca sobre el resto de los animales. Por lo tanto nos encontramos ante una sociedad que, aunque considerada salvaje, aun estaría colocada por encima de los animales. Según el propio Lequanda “*las mas seguras noticias y documentos que nos comunicarían muchas personas instruidas y sensatas, nos hacen creer que los establecimientos de las Naciones Europeas, no llegan a 22 millones de personas, siendo probablemente inferior el que componen las tribus salvajes*”⁷³⁶ sin embargo, los coloca de forma par a la hora de representarlos. Es aquí también destacable cómo tanto Thiebaut como Lequanda se ciñen a una visión no científica, y desde luego no Linneana de la obra. Linneo estableció el nombre de los seres humanos como *Homo Sapiens* en 1758, y en el cuadro no

⁷³⁴ LEQUANDA, José Ignacio (1799), “Mineral”.

⁷³⁵ GARCÍA SAIZ, M^a Concepción (1989),

⁷³⁶ LEQUANDA, José Ignacio (1799), “Carácter de los Peruanos, indígenas y naturalizados”.

solo no se les hace referencia como tales sino que se les categorizará como razas⁷³⁷. Así pues, crea una vinculación mucho más estrecha con los cuadros de castas que con la Historia Natural.

Una vez más, da la sensación de ser una obra que se limita a reflejar la Historia Natural tomada del natural, nos conduce a través de diferentes señales a descubrir cómo todo no es un mero recopilatorio de la información que se ha ido encontrando según se investigaba, sino que tiene también una cuidadosa colocación y preparación previa. Hemos de recordar que seguramente Thiebaut nunca se vio delante de ninguno de estos diferentes animales ni pueblos, por lo que las interpretaciones que hizo de las diferentes razas fueron en su totalidad “copias”. De hecho, la única raza que podría haber conocido y, por lo tanto, haberle reflejado en el cuadro es el “Europeo”, pero es el único que no aparece en la pintura. ¿Por qué no aparece reflejado? Es una pregunta que podemos tratar de resolver, o al menos de encauzar hacia una posible solución. En la mayoría de las representaciones que conservamos de los cuadros de castas, tanto aquellos mejicanos como los peruanos, reflejan al “Español” como una de las castas y, a raíz de él, se conseguirá establecer una serie de mezclas raciales que crean a su vez razas nuevas⁷³⁸. En esta ocasión los españoles solo aparecen reflejados en el texto de la obra en el que, hablando del *“Carácter de los Peruanos Indígenas y Naturalizados”*, dice *“Para hablar con exactitud del carácter de los habitantes del Perú conviene distinguirlos en las tres clases principales de que componen que son indios, españoles y negros, de cuyos enlaces resultan otras castas mezcladas”*. Es, por lo tanto, más curiosa aun su desaparición en las imágenes de las diferentes razas, al ser claramente consideradas por Lequanda como una de las tres clases principales de habitantes del Virreinato. Sin embargo las castas reflejadas en este cuadro no son como las de la mayoría de los cuadros de castas, no solo porque no estén retratadas por parejas en la misma escena, como suele ser lo habitual en el caso de los cuadros de castas, sino también porque no tienen intencionalidad alguna de transmitir qué mezcla es la resultante de su unión.

Por otro lado teniendo en cuenta que estamos hablando de un cuadro que lo que pretendía era reflejar cómo estaba formado Perú, tanto en los pueblos que los integraban como en su flora y fauna, los españoles eran el único elemento que allí no encajaba, al ser algo ya conocido para el receptor de la obra y que no despertaría en él ningún tipo de curiosidad. A lo largo del estudio de la obra nos encontramos cómo en varias ocasiones la relación entre el texto y la imagen está dividida, al no haber correspondencias directas entre lo que dicen las cartelas y lo que la imagen nos ilustra. Sin embargo en esta ocasión nos encontramos con que las imágenes sí que se corresponden con las cartelas; ambas transmiten una idea diversa a la que Lequanda establece en el grueso del texto, al hablar de los españoles como una de las razas locales.

Es significativo tener en cuenta que estamos hablando de 32 escenas formadas por una alternancia de hombre y mujer, tanto en el caso de las *“Naciones Civilizadas”* como en el de las *“Naciones Salvajes”*. Este no es para nada un número casual ya que, como aclara Fermín del Pino⁷³⁹ en un comentario sobre esta obra, “incluye 32 casos de personas de ‘Naciones

⁷³⁷ GONZÁLEZ BUENO, Antonio (2001),

⁷³⁸ GARCÍA SAIZ, M^a Concepción (1989).

⁷³⁹ PINO DÍAZ, Fermín del. (2003), p. 53.

Civilizadas' y 'Salvages' (el doble de 16, número ordinario de los cuadros de castas)". Este hecho de separar a los personajes por géneros estará condicionado por la estética general del cuadro, en el que se presenta a los especímenes como seres con características suficientes como para ser estudiados de forma individualizada. Sin embargo, la agrupación de los componentes de las razas solo queda aclarada por los textos que los acompañan, porque aunque vayan juntos no se establece ningún tipo de contacto interno entre ellos, salvo en el caso de los Limeños. Por su parte Daniela Bleichmar⁷⁴⁰, en referencia a cuál sea la causa de la elección del número 16 a la hora de representar escenas de castas, declara que el número 16 establece la idea de cuatro generaciones, vinculándolo a la idea de la limpieza de sangre.

Aun dando la sensación de encontrarnos ante un cuadro extremadamente simétrico en todos sus componentes, y salvo en el caso de una de las aves, la única ruptura clara de esta simetría se encuentra en la representación de los diferentes pueblos. No solo no establecen una simetría coherente entre las "*Naciones Salvages*" y las Civilizadas colocándose todos, como harán todos los animales, mirando hacia el centro de la composición, sino que ni siquiera establecerán esta simetría entre los integrantes de cada una de las naciones mencionadas en cada lado. Resulta curioso que esta anarquía se presenta más claramente en el caso de las "*Naciones Salvages*". Algo que por un lado podría evocar al orden establecido por la naturaleza y que por lo tanto llevaría a ver a estos seres como no dependientes del orden natural, puede llevar también a reflejar el caos que ellos mismos tendrían como orden interno.

Es en este punto en el que nos fijamos con mayor detenimiento en los seres que allí aparecen representados, los cuales, ni siquiera cuentan con una correspondencia hombre-mujer del mismo pueblo. Mientras que en las "*Naciones Civilizadas*" la representación de cada grupo si que está establecida por parejas del mismo grupo, en el caso de los indios de las "*Naciones Salvages*" esta relación no existe en general en las 16 escenas, cumpliéndose solo en el caso de 2 parejas, los "*Indios de la Nación Nanay*" y los "*Indios Humurana*". Por lo tanto, este lado del cuadro haría una referencia más clara a los cuadros de castas en los cuales los resultados de las uniones de unos pueblos con los otros generan un pueblo nuevo. Como ya se ha comentado, la aparente simetría, es algo de lo cual carece en su totalidad este fragmento de la obra, pero aún así hay una búsqueda de ordenación relativa a ambos lados. Ambos tienen en común la presentación en los extremos de la obra de un hombre y una mujer que, aunque de diferentes razas, establecerían una pareja ideal ocupada de cerrar cada uno de los grupos. Sin embargo esto no sucede ya que, mientras que estos dos deberían mirarse cara a cara para establecer contacto y así cerrar visualmente cada uno de estos conjuntos, esto no ocurre. En realidad nos encontramos, bien de forma intencionada o bien al azar, con que, todos los personajes encargados de cerrar cada uno de los correspondientes grupos están mirando hacia la izquierda. Esto cobra sentido en el caso de las "*Naciones Salvages*" ya que al mirar hacia la izquierda parecen observar el Discurso Preliminar, pero el último representante de las "*Naciones Civilizadas*", por el contrario, mira también hacia la izquierda alejando de él su vista.

⁷⁴⁰ BLEICHAMAR, Daniela (2014).

La representación de los cuadros de castas, como anteriormente hemos comentado, representaban por lo general parejas humanas ante un fondo común y un contexto también común. Por el contrario, en esta ocasión no aparecen el hombre y la mujer juntos en la misma escena, aunque podrían haber compartido un fondo común; pero, aunque en alguna ocasión, parecen tener una misma cordillera tras ellos, sin embargo el terreno sobre el que pisan no coincide en ningún momento. Este terreno podría haber hecho referencia a las diferentes procedencias de las razas de las cuales se está hablando, pero al establecer un fondo que, aunque no plenamente común, sí que es homogéneo, desaparece esta posibilidad. Da así la sensación de que Thiebaut prefirió hacer un trabajo más cercano al de los estudios de los naturalistas, en donde los fondos relativos a cada uno de los especímenes, si bien no completamente neutros, solo hacían referencia en una pequeña parte a un entorno que, por lo general, no tenía por qué estar estrechamente relacionado con el mismo. Los especímenes aislados de Historia Natural tardaron mucho tiempo en verse contextualizados en el medio que les rodeaba mientras que por el contrario, en los cuadros de castas, se establecía una estrecha relación entre los seres allí representados y el entorno en el cual podía vivir. Al no ser lo mismo un cuadro de castas que un estudio científico sobre un espécimen natural, hemos de tener en cuenta que en los primeros el entorno era claramente variable, puesto que no tendrían por qué vivir esas mezclas de razas obligatoriamente en un sitio fijo, mientras que por lo general cuando se empezaron a establecer las vinculaciones entre los especímenes y el medio se realizó porque tal vez se dieron cuenta de lo que este podía influir en el propio ser que estaban estudiando. Algo similar a esto ocurre en muchos campos de estudio, entre los que se incluye la Historia del Arte; en donde, al ser descontextualizada una obra en particular esta pierde gran parte del valor y del bagaje que podría aportar por sí misma⁷⁴¹. Por el contrario, si una obra de arte la vemos *in situ* cobra mucho más sentido ya que podemos claramente observar qué la rodeaba, cuáles fueron las posibles inspiraciones que tuvieron aquellos que las realizaron, y tener mayor conocimiento del mundo en el que se desarrollaba.

Como ya hemos venido observando a lo largo del estudio de esta obra, la creatividad de Thiebaut, no siempre tuvo mucha presencia a la hora de la representación de la flora y la fauna que allí aparece. Esto, al igual que habría sucedido en el plano o que sucederá con muchos de los animales, nos lleva a ver como se vale de los dibujos realizados por otros estudiosos para aplicarlos al cuadro. No deja de ser curioso que el cuadro, al hablarse de él en el siglo XX se considerase siempre como un cuadro pintado “del natural”⁷⁴², y en el fondo –indirectamente– podría plantearse que casi fue así, ya que en multitud de ocasiones se valdría de láminas que sí que fueron tomadas directamente del natural.

4.6.3.3.1 “Naciones Civilizadas”

⁷⁴¹ ACHA, Juan. *El arte y su distribución*, Coordinación de Humanidades. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 215.

⁷⁴² *Recuerdo de la exposición retrospectiva...* (1932).

Estableciendo una ligera similitud con los cuadros de castas, Thiebaut nos presenta en esta franja de la parte superior de la obra 16 seres humanos a los que agrupa por parejas⁷⁴³. En esta ocasión nos encontramos con que estas parejas están formadas por individuos de la misma "Nación". Así pues, nos encontramos con "*Limeña*", "*Limeño*", "*Mulata*", "*Mulato*", "*Negra*", "*Negro*", "*Indio de las montañas*", "*India de las montañas*", "*Indio de la sierra*", "*India de la sierra*", "*Indio de los valles*", "*India de los valles*", "*India de Maynas*" e "*Indio de Maynas*". El único caso en el que la pareja no queda claramente especificada es en el de los "*Marineros*" y las "*indias de Paita y Colan*", que aunque en ambos casos tratan el tema marinerio, no queda claramente establecido el hecho de que formen pareja.

Para la representación de estas escenas hemos de tener en cuenta como fuente fundamental el *Trujillo del Perú* de Martínez Compañón. Es de este libro del que Lequanda aportaría a Thiebaut las imágenes para las diferentes representaciones, si bien es cierto que no todas las imágenes están directamente tomadas de él. Una de las referencias más claras a la hora de poder establecer esta comparación sería la representación de la conocida como "*Negra*". Una imagen muy similar a la de esta aparecería en el libro de Martínez Compañón⁷⁴⁴. En ella, la mujer va ataviada con indumentaria muy similar y en ambas imágenes porta lo que parece ser un machete en la mano derecha, mientras que lo que lleva en la mano izquierda varía de una a la otra. Sin embargo, es en momentos como éste en donde podemos apreciar la aportación de Thiebaut al cuadro ya que, mientras que en la imagen de la "*Negra*" obtenida del *Trujillo del Perú* resulta ser extremadamente plana y con gran sensación de quietud, la del cuadro aparenta tener mayor movimiento y a su vez mayor sensación de tridimensionalidad. Con esto no queremos decir que la idea transmitida por el cuadro suponga un gran estudio volumétrico, sino que frente a la representación plana reflejada por la otra, sí que destaca más la del cuadro. Por otro lado también podemos observar como diferencia entre la de Martínez Compañón y la pintada por Thiebaut, cómo este refleja una mayor suavidad de los rasgos, creando un rostro más similar al europeo al reducir el tamaño de la nariz y la boca de la Negra.

Sin embargo, como ya hemos comentado, éste no es el único caso en el que Thiebaut toma la imagen del *Trujillo del Perú*. Cabe destacar que para la representación de la "*Limeña*" se vale del dibujo del libro de Martínez Compañón denominado "*Española con traje a la antigua*"⁷⁴⁵ puesto que, como ya hemos comentado previamente en el cuadro destaca la no representación de españoles, siendo todos los personajes que en él aparecen reflejados naturales de Perú. Es de destacar que, al contrario que en muchas de las otras representaciones que encontraremos en el cuadro tomadas del *Trujillo del Perú*, en esta ocasión no nos encontramos con una copia exacta de la imagen, sino con un nuevo boceto que posiblemente sirviera como punto de partida para la creatividad del pintor. Igualmente cabe tener en cuenta la posibilidad que Thiebaut pudiera

⁷⁴³ PINO, Fermín del (2003), p. 53.

⁷⁴⁴ MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar Jaime (1978-1994). Volumen 2, Estampa 44, *Negra*.

⁷⁴⁵ MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar Jaime (1978-1994). Volumen 1, Estampa 3.

complementar esta imagen con la de algún otro dibujo, en el que apareciesen reflejadas las vestimentas locales de los limeños.

4.6.3.3.2 “Naciones Salvages”

En el lado opuesto del “*Discurso preliminar*” nos encontramos con las denominadas “*Naciones Salvages*”. Sin embargo, y aunque las denomine así con sabor despectivo, no nos transmiten esta sensación en ningún momento; por el contrario lo que refleja a través de ellos es la idea del Buen Salvaje⁷⁴⁶. Ya desde el principio de la historia del arte hispanoamericano nos encontraremos, en las fachadas de diferente tipo de edificios, con las figuras de “salvajes” protegiendo lo que allí se presentaba. Por lo tanto hemos de considerar que no está haciendo aquí un uso despectivo de la figura y la palabra “salvaje” sino que con ella se refiere a todos los que no siguen las mismas reglas de estilo y civilización que pueden tener en la metrópoli. Sin embargo, mientras que Thiebaut plasma la imagen de estos pueblos de una forma civilizada, Lequanda los describe de una forma más íntegra aludiendo a su personalidad global.

“El tiempo ha demostrado cuan groseramente se negaron en este falso concepto pues se ha visto en repetidos ejemplares que el Indio es capaz de lo mas sublimes conocimientos de las ciencias como lo han acreditado muchos que han cultivado sus talentos y serían más numerosos los ejemplares si todos tuviesen las proporciones de educación que los españoles y europeos. Se ha notado que los domina el temperamento flemático y por tanto no se han visto hasta ahora ningún indio loco. Este mismo temperamento los hace muy aptos para todo lo que exige profunda mediación y paciencia: son recelosos y desconfiados efectos de su situación: poca fuerza les hacen las razones, sino van acompañadas del ejemplo. Como son tímidos y pusilánimes son por consecuencia supersticiosos, crueles y vengativos: sus pasiones dominantes son la embriaguez, la pereza y el libertinaje. Su sobriedad en la comida y vestido es más bien efecto de indolencia que de un principio virtuoso”⁷⁴⁷.”

En la descripción de los Indios no hace referencia alguna a su condición de salvaje o civilizado por lo que habrá de considerarse que se refiere a ellos casi como una especie y que por lo tanto habría de valer la definición para todos ellos. En esta ocasión no será de la obra de Martínez Compañón de la que principalmente se tomará la influencia sino de las ilustraciones de la colección del expedicionario Felipe Bauzá (o Bausa) y Cañas (1764.1834)⁷⁴⁸. De ellas tomaría casi la mitad de las imágenes Thiebaut sin apenas reinterpretarlas, ya que con las otras comparten incluso hasta casi el mismo fondo. De estas imágenes podemos ver cómo toma las de la “*India Ycaguate del río Napo*”, el “*Indio Humurana del río Vrito*”, la “*India del río Putumayo*”, el “*Indio Yuri del río Putumayo*”, el “*Indio Yquito del río Nanay*”, el “*Indio Guaque o Maguare*” y la “*India de los Carapachos*”. Estas imágenes sufrirán alguna pequeña variación al ser trasladadas

⁷⁴⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. París: Gallimard, 1965.

⁷⁴⁷ LEQUANDA, José Ignacio (1799). “Carácter de los Peruanos indígenas y naturalizados”.

⁷⁴⁸ SOTOS SERRANO, Carmen (1982).

al cuadro, siendo uno de los ejemplos más notables el “*Indio Yquito*”, al cual gira la cabeza para que mire hacia el espectador, cuando en la imagen original está totalmente de espaldas al observador. Posiblemente Thiebaut considerara que, de mantenerlo de espaldas, no se conseguía una total comunicación entre el espectador y el personaje observado y que, por otra parte, crearía así además una inflexión en la representación de las Naciones, haciendo que se perdiera definitivamente la idea de uniformidad.

Otra variación de imagen que establece será en la representación del “*Indio Yuri*” al que pinta de pie con los pies abiertos 90º, como si estuviese posando para ser pintado – al igual que hacía Goya con algunos de sus retratos⁷⁴⁹ – ; mientras que en el dibujo original se le representa con las piernas cruzadas y un pie delante del otro en actitud de andar. En general, aunque tome la iconografía de estas imágenes, no existe siempre una relación entre los nombres y grupos utilizados por Thiebaut y los pertenecientes a la colección Bauza. Es así el caso del indio llamado por Thiebaut “*Humurana del río Vrito*”, que en la ilustración de la Colección Bauza recibe el nombre de “*Indio Capanaguas*”; o del llamado “*Indio Guaque o Maguare*”, que en la ilustración de referencia aparece como “*Indio Guagua*”; o de la “*India del Río Putumayo*”, que en el dibujo aparece como “*Indio Llagra*”

También guardará gran parecido con las imágenes de Bauzá la representación en el “*Quadro*” del “*Indio Cepeo*”, aunque en este caso nos encontraríamos ante una imagen muy similar, pero no igual. Si bien en las otras se mantiene la idea original y realiza una copia casi exacta, en este caso la postura del indio y los elementos de los que se acompaña son idénticos, pero no ocurre así con el color de la indumentaria. Por otro lado, y como no podría ser menos, se vale también de imágenes de la obra de Martínez Compañón para completar las “*Naciones Salvages*”. Así, el indio guerrero de la “*Nación de los Panos*” estaría influido por la imagen de un indio muy similar del *Trujillo del Perú*, tocado con un penacho casi idéntico y que va acompañado por flechas⁷⁵⁰. En esta imagen de Martínez Compañón destaca el hecho que, al contrario de lo que sucede en otras imágenes de seres humanos de su libro, en esta ocasión la representación de este indio sea del todo exenta, sin vincularlo con ningún tipo de paisaje. Esta idea de colocar un fondo blanco, en vez de un paisaje al que vincular al personaje representado en la imagen, obtiene el mismo resultado que lo que hace Thiebaut en la obra: colocando un fondo estándar a todas las figuras. La principal diferencia global reside en que, mientras para este pintor el colocar un fondo estándar homogeniza toda la obra, en el caso del *Trujillo del Perú* hace que se nos presenten diferentes tipos de imágenes, en función del fondo que están utilizando y al conocimiento que de los hábitats de esos animales tuviese el dibujante. Crea así, entre las propias imágenes de indios, negros y españoles una clasificación al colocarlos entre arquitecturas más o menos elaboradas (en el caso de los indios y los españoles) o en plena naturaleza (en el caso de los negros). Se vale, por lo tanto, de este fondo de imagen no solo para situar a cada uno

⁷⁴⁹ GLENDINNING, Nigel. “El retrato en la obra de Goya. Aristócratas y burgueses de signo variado”. En: CALVO SERRALLER, Francisco. *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a E. Lafuente Ferrari*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1987.

⁷⁵⁰ MARTINEZ COMPAÑÓN, Baltasar Jaime (1978-1994). Volumen IX, F. 21

en las labores que realiza en función de su condición, sino también para remarcar la clase social de cada uno.

4.6.3.3.3 *Relación con los Cuadros de Castas*

La relación existente entre las representaciones de las diferentes naciones en el cuadro y los cuadros de castas es, como ya hemos ido comentando, más que una mera casualidad. Sin embargo, para Concepción García Sáiz ⁷⁵¹ no es fácilmente relacionable el dibujo científico realizado por los dibujantes de las expediciones con los cuadros de castas; por tanto, al estar realizado el *Quadro del Perú* en base a los dibujos de las diferentes expediciones científicas, no se deberían equiparar las imágenes de las naciones del *Quadro del Perú* con las de los cuadros de castas.

“Es indudable que las expediciones científicas europeas organizadas durante el siglo XVIII por todo el continente americano contribuyeron a dar a conocer las gentes y las cosas de América. A menudo estas expediciones iban acompañadas por expertos dibujantes que tomaban cumplido apunte de lo que veían siendo en ocasiones pasados estos motivos al grabado o tal vez al lienzo, una vez finalizado el recorrido. Con ellas se ha querido relacionar frecuentemente el origen de las pinturas de castas. El deseo de clasificación de plantas y animales que llevó, sin duda, al descubrimiento de numerosos ejemplares, pudo así extenderse al género humano y dar origen a tales intentos de ordenación.”⁷⁵²

Según García Sáiz, la “ausencia de rigor clasificatorio” presente en estas series “se advierte con facilidad a primera vista”; lo que distanciaría estas obras de las de las expediciones al no poder, según ella, ser relacionadas con otros estudios, por no conocerse “ninguna descripción de la época que realice una mención específica de las características físicas de cada uno de los individuos”. Aun así, hemos de tener en cuenta que el estudio de la obra de esta investigadora está centrada principalmente en el estudio de los cuadros de castas mejicanos, y desde luego existen algunas diferencias entre estos y los cuadros de castas peruanos.

De las series de castas estudiadas por ella⁷⁵³, comentadas en el capítulo sobre la Antropología, se podría establecer la más clara relación con el *Quadro del Perú*, sólo en las de Luis de Mena (1750 aprox.), Miguel Cabrera (Méjico, 1763) y la de Vicente Albán (Quito, 1783) o en cuadros sueltos como el 12 de la serie que se conserva en el Instituto de Cultura Puertorriqueña (San Juan de Puerto Rico), el cuadro número 4 de la serie firmada por Andrés de Islas (1774), el 12 de una serie del Museo de América (Madrid) en el que se representan “De Tente en el Aire y Mulata, Albarrasado”, el de una colección particular mejicana en las que se

⁷⁵¹ GARCÍA SÁIZ, M^a Concepción (1989).

⁷⁵² GARCÍA SÁIZ, M^a Concepción (1989), p. 51.

⁷⁵³ GARCÍA SÁIZ, M^a Concepción (1989), p. 51.

representa a una “Castiza, un Mestiso y un Morio”⁷⁵⁴ ya que sólo en estas imágenes se especifica cuales son los frutos que aparecen representados. Esto no significa que sean los únicos en los que aparecen los frutos regionales, sino que es solamente en estos en los que estos frutos reciben el nombre propio de cada uno y este hecho queda reflejado en el cuadro, puesto que sin embargo nos encontraremos con elementos naturales en la gran mayoría de las escenas. No obstante para la investigadora “está claro que a su función decorativa se une la ilustrativa, lo que contribuye a desterrar su utilidad oficial”⁷⁵⁵, una visión completamente diferente de la que parece deducirse de la representación y aclaración de las imágenes de la flora en el *Quadro del Perú*.

Curiosamente la forma de representar los frutos y flores será descrita por García Sáiz como “Amontonadas en cestos, ocupando amplios mostradores resueltos a base de tablones, transportadas en pequeñas cajas, objeto de precaria venta ambulante u ostentosamente extendidas en el puesto habitual resguardadas incluso bajo un petate” que además –aclara- que será debido a esta forma de exposición a la que se deberá que el pintor opte por inscribir en el cuadro el nombre de cada uno de los elementos representados⁷⁵⁶. Sin embargo, al igual que ya advertimos que sucedía en los cuadros de Vicente Albán, veremos con posterioridad que el *Quadro del Perú* busca un interés más práctico con respecto a las representaciones de la flora y la especificación de cada uno de los elementos en él representados.

Para esta misma autora “El pretender achacar a estos cuadros [los cuadros de castas] la responsabilidad de ser fiel reflejo de una clasificación propia de la antropología física, cuando ni siquiera los documentos oficiales de la época mostraban una diferenciación concreta de las castas, aceptada y puesta en práctica por todos, es querer deformar la realidad”⁷⁵⁷. Es en esta idea en la que encontramos un camino hacia el estudio comparativo de las “Naciones” reflejadas en el cuadro, en relación con los cuadros de castas; puesto que, si verdaderamente acatásemos la teoría de García Sáiz, estas imágenes dejarían de ser tipos etnológicos, al no establecer claros reflejos de su antropología física. Sin embargo, creemos que existe una clara diferencia entre estas imágenes y los cuadros de castas y es que no se recogen las mezclas producidas por el cruce de dos castas, sino por el contrario, muestra solamente cada “nación” sin necesidad de que esta sea el producto del cruce de otras dos.

Por otro lado, volvemos a encontrarnos una disyuntiva en el *Quadro del Perú* en lo que corresponde a la relación entre la imagen y el texto. Si bien se establece una nomenclatura de las diferentes “Naciones” en función a la región de la que provienen o incluso a los nombres de las tribus, sin embargo en los textos del cuadro “*Población antigua y moderna del Imperio Peruano*” o “*Carácter de los Peruanos Indígenas y naturalizados*” la única diferencia que establece es la de que sean “*españoles, indios o negros*”. Las imágenes se corresponderían, como ya hemos comentado, a las tomadas por las expediciones de Martínez Compañón⁷⁵⁸ y a la de Bauzá⁷⁵⁹; y

⁷⁵⁴ GARCÍA SÁIZ, M^a Concepción (1989), p. 166, Imagen K, 149 Imagen L, 216.

⁷⁵⁵ GARCÍA SÁIZ, M^a Concepción (1989), p. 47.

⁷⁵⁶ GARCÍA SÁIZ, M^a Concepción (1989), p. 45.

⁷⁵⁷ GARCÍA SÁIZ, M^a Concepción (1989), p. 47.

⁷⁵⁸ MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar Jaime, (1978-1994).

en ellas, al contrario que en el caso de los cuadros de castas, la intencionalidad de las imágenes era la de establecer una clasificación, más o menos, científica de las diferentes razas existentes en el Perú.

4.6.3.4 Animales y Plantas

El estudio de las obras acometidas por los diferentes expedicionarios científicos nos lleva a observar cómo éstos dedicaron el grueso de sus obras tanto al reino animal como a la flora local. Esto mismo sucederá en esta obra la, cual - persiguiendo una idea enciclopédica, pero que deja las puertas abiertas a una investigación más extensiva posterior- dedicará 158 escenas de la misma a reflejar conjuntamente la fauna y flora peruana. Para ello se valen de 193 especímenes del reino animal y 148 del vegetal como elección de aquellos más representativos del Virreinato del Perú; sin embargo, como ya observa Barras de Aragón⁷⁶⁰, algunos de los animales allí representados no tienen su procedencia en el virreinato sino que proceden de diversas regiones, como en el caso del *Lemur Variegatus*, de Madagascar.

También nos encontramos con que algunos de los animales que aparecen representados en el cuadro aun no han podido ser identificados por los investigadores. El ejemplo más claro de esto lo vemos en el “*Chachapas*”, una especie de oveja con garras y larga cola. De esta gran variedad de formas animales 88 son aves, 63 mamíferos (sin contar a los seres humanos), 27 animales marinos, 9 serpientes y culebras, 2 grandes reptiles y 12 invertebrados. Estas cifras contribuyen a enseñarnos como Lequanda y Thiebaut consideraban estadísticamente el mundo animal: mientras que para ellos el mundo estaba principalmente constituido por aves seguidas de mamíferos, en el mundo real los vertebrados constituyen el 1-2% de la biodiversidad mientras que los insectos e invertebrados constituyen el 98-99%⁷⁶¹. Así pues, el grupo de mayor número es el menos representado en el cuadro. Sin embargo toda la flora y la fauna representada en el cuadro tiene dos cosas en común: no se respetan rigurosamente las escalas y todas se valen del mismo fondo neutro.

La pérdida de la escala en el cuadro vuelve a hacer que nos planteemos un interrogante ¿buscaban realmente una visión naturalista de la obra, o lo que en realidad pretendían era la plasmación del mundo que podía resultar más atrayente? Si nos fijamos bien, se establecen una serie de escalas comunes en función a la especie representada, pero por lo general se mantiene una tendencia a que todas ellas sean de inferior tamaño a la escala utilizada para los seres humanos. Así pues, las aves establecen una escala intermedia entre lo que puede ser el “*Pájaro Niño*” (posiblemente un pingüino) o cualquiera de las otras aves de menor tamaño y las asemejan

⁷⁵⁹ SOTOS SERRANO, Carmen (1982).

⁷⁶⁰ BARRAS DE ARAGÓN, Francisco de las (1912), p. 224.

⁷⁶¹ BARREIRO, Josefina (2014).

todas en tamaño a las plantas que las acompañan, siendo el espacio resultante de cada una, aproximadamente, un tercio de lo que ocupa la representación de los seres humanos.

Con los mamíferos establecen una escala diferente y aunque los espacios concedidos a sus representaciones son un poco mayores, la diferencia establecida entre los mamíferos es mucho más grande que la que podía ser con las aves. Es por esto por lo que nos encontramos con monos que tienen casi el tamaño de un oso hormiguero y con un “*Perico Liger*” (Perezoso) cuyo tamaño es inferior al del armadillo. Una desproporción muy similar la encontramos en los animales acuáticos, los cuales parecen mantener una escala determinada entre los que comparten escena, pero en relación con los del resto del cuadro reflejan una escala muy diferente. Por último, los insectos e invertebrados de las esquinas del cuadro están sometidos a la misma desproporción que el resto de los animales de la misma, creando entre ellos una estandarización de tamaño muy conveniente a la obra.

Como hemos comentado con anterioridad, en el caso de los fondos utilizados para los seres humanos, tanto en el caso de la Historia del Arte como de las Ciencias Naturales, los elementos habían sido descontextualizados para ser estudiados fuera de sus entornos originales, bien metiéndolos en gabinetes de curiosidades o bien, en el caso de las Ciencias Naturales, llevando los esqueletos, pieles, dibujos de los animales... sin someterlos a ningún tipo de contextualización. No sería hasta la llegada de Humboldt⁷⁶² y Buffon⁷⁶³ que los animales estudiados se verían en relación con el medio, como seres completamente individualizados. Este cuadro consigue hacer un claro resumen de la idea científica del momento, en la cual primaba el sentido “creacionista” sobre cualquiera otros. Así, se nos presentan colecciones sinópticas en las que las especies son inmutables, por lo cual la documentación que las acompaña carecería completamente de importancia y solo se le otorga importancia a los caracteres morfológicos externos⁷⁶⁴.

Esto quedaría aquí reflejado en los fondos comunes utilizados para la representación de aves o mamíferos. Si bien en el caso de las aves este fondo constaría de un cielo azul y un fragmento de tierra, la cual se sitúa con la línea del horizonte muy baja para así permitir que la imagen del ave ocupe la mayor parte de la escena en contraste con el cielo azul, en el caso de los mamíferos nos encontramos con el mismo fondo azul del cielo y el terreno en primer plano; sin embargo ahora aparece entre ellos una cadena montañosa que los relaciona con la que los seres humanos tienen detrás. Es posible que exista una vinculación con la tierra a través de la cadena montañosa de estos animales, al igual que sucede con los seres humanos. Sin embargo, si bien existe una relación a través de la cadena montañosa reflejada al fondo de las escenas de los seres humanos, esta unión no es posible en la representación de los animales: al ser fondos mucho más individualizados que, aunque sí que parecen coincidir en algunas sucesiones de animales, no sucede así en la gran mayoría de ellos.

⁷⁶² FERNÁNDEZ PÉREZ, Joaquín. *Humboldt: el descubrimiento de la naturaleza*. Madrid: Nivela, 2002.

⁷⁶³ ROGER, Jacques. *Un philosophe au jardin du roi*. París: Fayard, 1989.

⁷⁶⁴ BARREIRO, Josefina (2014).

Por su parte las aves, que carecen de este sistema montañoso, estarían vinculadas a través del aire y el cielo, y por eso tal vez habrían sido representadas bajo un arco a modo de bóveda celeste. Esta vinculación podría estar también corroborada por la representación recibida por parte de los animales acuáticos, ya que, aunque los agrupe a todos ellos en la misma escena, intenta que ésta sea de acorde a las ideas que busca transmitir. Así nos encontramos con que los animales acuáticos relacionados con los ríos están colocados dentro de la representación de lo que podrían ser las riberas de los mismos o, al menos, entre lo que sería una ribera y el lecho del río. Finalmente, los insectos e invertebrados de las esquinas del cuadro carecen completamente de fondo, posiblemente al no saber establecer en qué medio común habitaban, debido a la descontextualización de los especímenes citada anteriormente.

4.6.3.4.1 Aves

Constituyendo el marco entorno de la composición nos encontramos diferentes representaciones de aves, enmarcadas en arquillos azules que bien pudieran ser -como anteriormente dijimos- una vinculación con la bóveda celeste. Si partimos de la base que la configuración de la obra está planteando una visión gradual de lo más alejado hacia lo más cercano a la tierra tendría así sentido el emplazamiento de todas ellas a modo de marco pictórico. No podemos simplemente ceñirnos al número de aves representadas porque, si bien están dando la sensación de ser mayor en número, sin embargo -como ya hemos observado- así en función al número real de especímenes en la naturaleza los que deberían aparecer aquí reflejados habrían de ser los invertebrados e insectos. ¿Por qué sin embargo están aquí reflejadas las aves? Desde un punto de vista compositivo y teniendo en cuenta a la escala que las somete, son las que ciertamente permitirían incluir un número mayor de ejemplares de cada especie. También contribuiría a esto la voluntad simbólica ya citada de la representación de la bóveda celeste junto con las aves y el planteamiento compositivo que supondría esto.

La representación de las aves en sus diferentes posturas busca plasmar las principales características de los especímenes elegidos. Establece así Thiebaut, al menos tres tipos principales de representación: posadas con las alas pegadas al cuerpo, posadas con las alas extendidas y en vuelo. Aparte de estas tres también se nos presenta algún espécimen en el agua, como es el caso del "*Pato Tuman*", en lo que podría ser actitud de estar corriendo, como el "*Gorrioncito*", o en actitud cazadora, como es el caso del "*Guangacho*", representado con una serpiente entre sus patas. Dentro de aquellas aves que aparecen posadas se establecen dos subtipos: las que están posadas sobre la tierra y las que están posadas sobre una ramita. Al igual que habría sucedido con los seres humanos, Thiebaut vuelve a valerse de las representaciones recogidas por Martínez Compañón en su *Trujillo del Perú*⁷⁶⁵ para plasmar las aves peruanas. En esta ocasión contará además con el referente de una serie de imágenes que, con casi total

⁷⁶⁵ MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar Jaime (1978-1994). Volumen 7.

seguridad, realizó José Guío durante la expedición Malaspina⁷⁶⁶. Es destacable en todas ellas la poca importancia que conceden los pintores a las patas de las aves, siendo en la actualidad uno de los elementos más valorados de las representaciones.

El pintor José Guío partió con la Expedición Malaspina en calidad de encargado del dibujo botánico y de la disección. Durante la estancia de la expedición en Argentina Guío realizó copias del natural de plantas y disecó también un gran número de aves sin embargo al llegar esta a Lima, Malaspina optó por despedir al pintor. Carmen Sotos Serrano, en su libro sobre *Los pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina*, define este hecho como “sin duda sorprendente”, pues el comportamiento de Guío y su asiduidad en el trabajo fueron intachables, como demuestran los sucesivos informes que de él hicieron sus superiores. La única explicación posible es que el artista no llenaba los grandes fines de la expedición. Ésta no podía permitirse el lujo de tener un pintor dedicado exclusivamente a la botánica que, además, no era un objetivo primordial del viaje. Se necesitaba un pintor menos especializado en este ramo, pero más dúctil a la amplia gama de posibilidades que ofrecía el desarrollo de la expedición.”⁷⁶⁷ Aun sabiendo que su estancia en América acabaría en breve continuó con su labor en Lima en donde, aparte de dibujos de plantas, siguió con sus labores de disección ampliando el campo a cuadrúpedos. Tras Lima la expedición partió hacia Acapulco y de ahí a Méjico. Fue durante estos años cuando Guío realizó una serie de láminas de dibujos de gran precisión de aves, animales acuáticos, etc., a pluma con trazo fino. Es precisamente de estas imágenes de las que se valdrá Thiebaut para la representación de estos y otros animales del cuadro.

Antes de partir hacia España a finales de 1791, sus superiores le extendieron varios certificados demostrando la gran estima en la que le tenían. Hasta un año después de la llegada de la Expedición Malaspina en 1795, nada se sabe de la vida de Guío en España, por lo que tampoco sabemos si pudo difundir alguna de sus imágenes americanas, haciéndolas lo suficientemente populares como para que Thiebaut pudiese haberlas conocido en este período, aún temprano. Sin embargo, lo que sí que sabemos es que a finales de 1796 embarcó rumbo a Cuba con la Real Comisión de Guantánamo para un viaje que inicialmente habría de durar un año y que terminó por alargarse a casi seis⁷⁶⁸. Para entonces el *Quadro del Perú* ya había sido realizado, por lo que o bien Thiebaut tuvo conocimiento de la obra de Guío a través de otros integrantes de la Expedición Malaspina o había tenido conocimiento con anterioridad a su partida.

Entre las representaciones de las aves encontramos en el “*Pájaro de cinco colores*” una copia muy fiel de la imagen recogida por Martínez Compañón, denominado por éste “Pájaro de colores”⁷⁶⁹. Ambas representaciones centran su atención en el colorido de las plumas del ave, sin embargo la representación realizada por Thiebaut atiende menos al detalle, pudiendo ser esto tal vez debido al tamaño de la imagen (8 cm. de ancho por 6,6 cm. de alto) En el texto que

⁷⁶⁶ En la actualidad estas imágenes se encuentran en el Museo de América formando parte de la Colección Bauzá, Tomo II-158.

⁷⁶⁷ SOTOS SERRANO, Carmen (1982), p. 78-79.

⁷⁶⁸ SOTOS SERRANO, Carmen (1982).

⁷⁶⁹ MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar Jaime (1978-1994). Volumen VII, Estampa 97.

acompaña a esta imagen el propio Lequanda especifica la posibilidad de verse dicho espécimen en Madrid y en París⁷⁷⁰, por lo que probablemente, aparte de realizar una copia directa del *Trujillo del Perú*, Thiebaut podría haber consultado los especímenes reales.

Por el contrario, una de las imágenes que menos se ciñe a las representaciones de aves realizadas por los dibujantes de Martínez Compañón o por José Guío la encontramos en el “*Pajaro Niño*” (Pingüino). Mientras que en las ilustraciones de Guío no encontramos representación del “*Pájaro Niño*”, en la obra de Martínez Compañón sí que aparece éste⁷⁷¹: pero, no sólo no establece correspondencia alguna entre los colores de ambas representaciones ni en los dibujos que recorren el cuerpo de cada uno de ellos sino que, mientras que Thiebaut otorga a su representación un aspecto mucho más de “pájaro”, la representación de Martínez Compañón es mucho más fiel a la realidad, aunque lo dota de gestos ligeramente más humanos. Cabe por lo tanto aquí pensar que la representación realizada por Thiebaut cuenta en gran parte con la libertad creativa del pintor que, seguramente además, nunca hubiera visto un pingüino. De hecho, encontramos de nuevo un desacuerdo entre las explicaciones dadas por Lequanda y las representaciones realizadas por Thiebaut puesto que, mientras que Lequanda especifica en la descripción de éste que “sus alas son de cartilago y poca pluma”, la representación que hace de él el pintor se asemeja mucho más a la de cualquier otra ave: dotándola de un plumaje más evidente, acortando su pico y modificando sus colores. Además en este caso, si comparamos la imagen del “*Pájaro Niño*” con las de diferentes tipos de pingüinos, podemos concluir que se trata de la representación de un Pingüino Humboldt (*Spheniscus humboldti*), propio de la región peruana y chilena, que guarda un gran parecido con la representación recogida por Martínez Compañón.

Por otro lado ya hemos comentado que Thiebaut toma referencia de varias aves de las ilustraciones que Guío realizó. Precisamente tomará de estas imágenes la representación del “*Gallo del Río*”, el “*Bubonero*” (“Bobonero” según Guío), el “*Cancloro*”, el “*Picaflor*” (“Visita flores”, según Guío) y la “*Garza Blanca*”. Estas imágenes, salvo en el caso de la del “*Gallo de Río*” que es una imagen especular, son una copia exacta de los dibujos de Guío; con la salvedad de que, como le ocurrirá en todas las representaciones que realice tomando como referencia las imágenes del pintor de la expedición Malaspina, el color tuvo que ponerlo él, al ser los dibujos originales en blanco y negro. Si bien es cierto que por lo general respetará los tonos otorgados por Guío, en el caso de la representación del “*Bubonero*” el tono que éste le atribuye al cuerpo es un tono claro, dándole al interior de las alas un tono más oscuro, mientras que por el contrario Thiebaut opta por pintarlo en su totalidad en un tono oscuro, casi negro.

4.6.3.4.2 Mamíferos

⁷⁷⁰ Lequanda sitúa especímenes de esta ave en los dos gabinetes de Historia Natural que con mayor probabilidad podría haber consultado Thiebaut. “Paxaro de cinco colores de pluma muy armoniosa pero no canta. Lo he visto colocado en los Gavinetes de París y Madrid como los más estimables.” Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Perú.

⁷⁷¹ MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar Jaime, (1978-1994). Volúmen VII, Estampa 26.

Según nos acercamos más al centro de la composición nos vamos aproximando cada vez más al centro de la Tierra. Así pues, los mamíferos supondrían el paso inmediatamente inferior a los seres humanos dentro de la escala natural. Aparte de la lectura radial previamente planteada, en la que el centro de la composición (el plano y la mina) se establecería en centro del mundo, habríamos de contar con la lectura de la obra de arriba abajo. Éste es el sentido de lectura del texto que se nos presenta como complemento de las ilustraciones, y por lo tanto hemos siempre de tener en cuenta que no podemos hacer una lectura separada de ambos elementos, sino que también habremos de contar con él.

Teniendo ahora en consideración esta segunda lectura compositiva habremos de fijarnos en los mamíferos representados bajo los que serían los mamíferos más importantes, los seres humanos. Estos mamíferos establecen a su vez una escala categórica entre ellos y sitúan en la parte más alta a los monos, ya que son aquellos que más se asemejan a los seres humanos. Thiebaut además les representa de una forma mucho más humanizada de lo que en realidad son, consiguiendo así establecer un nexo mucho más evidente entre las figuras humanas y el resto de mamíferos. La humanización de los animales era algo que se acostumbraba a realizar en los primeros estadios de la investigación en Ciencias Naturales⁷⁷². La causa principal se debía a que, al igual que le sucederá a Thiebaut a la hora de plasmar estas imágenes, la mayoría de las veces los dibujantes desconocían por completo cuál era el comportamiento en la naturaleza de los animales por retratar, por lo que optaban por dotarles de características humanas. En muchas de estas ocasiones eran científicos, aventureros, viajeros o comerciantes los que daban las descripciones de estos seres a los pintores que, reinterpretando las descripciones físicas y de comportamiento que se les habían dado, establecían cómo habrían de ser dichos seres. En épocas aún anteriores al comienzo de las grandes expediciones científicas, principalmente a lo largo del Renacimiento, la representación de los animales que solo se conocían de oídas terminaban por tener todos o bien un carácter monstruoso o bien humanizado.

Por si hasta el momento no ha quedado claro, una de las fuentes iconográficas principales de la obra residirá en el *Trujillo del Perú* pero, al contrario que lo que sucederá con este (puesto que solo conservamos la parte artística de la obra), aquí vemos cómo las plantas y los animales van acompañados por las explicaciones correspondientes. La similitud entre la mayoría de estas imágenes es asombrosa, aunque Thiebaut subrayará menos los detalles de lo que se hará en el libro de Martínez Compañón, creando animales de líneas más fluidas.

También hemos de tener en cuenta la diferente escala existente entre ambas imágenes, y las pequeñas variaciones que Thiebaut crearía. Tal vez uno de los ejemplos más claros de esta “apropiación” de las imágenes residiría entre en el “*Guanaco*” (*Lama guanicoe*) de Lequanda y el “*Huanaco*”⁷⁷³ de Martínez Compañón. Mientras que en el cuadro la cabeza es más estilizada que en el *Trujillo del Perú*, las pezuñas en el primero mantienen un color blanquecino mientras que en

GIACOBINI, Giacomo y GIRAUDI, Ricarda. “Y el hombre encontró al Simio”. *Elementos*. Méjico: Universidad Autónoma de Puebla, 2007. Nº 68, p. 3-23.

⁷⁷³ MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar Jaime (1978-1994). Volumen VI, Estampa 4.

el segundo son completamente negras. Por otro lado podemos observar como en ambos casos el morro del animal mantiene un tono grisáceo creando así un estereotipo de Guanaco que se respetaría en ambas imágenes.

Otra de las referencias animales, que posiblemente podría haber visto Thiebaut para la realización de los mamíferos, sería el cuadro de la *Osa Hormiguera* que se conserva en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid y del que ya hemos hablado con anterioridad. Posiblemente el acceso a esta pintura lo podría haber tenido a través del Gabinete de Historia Natural pero la difusión de las estampas del animal enviado desde Argentina en 1776⁷⁷⁴ podría haber sido el otro medio para entrar en contacto con el espécimen. Sin embargo, no podría tratarse de un retrato del oso hormiguero original, puesto que Lequanda embarca en diciembre de 1776 con destino a España, y para su llegada y con ello la petición del cuadro, el animal ya había fallecido.

Por otro lado, como ya habría sucedido con las aves, volvemos a encontrarnos que una pequeña porción de las representaciones de estos animales no están tomadas del *Trujillo del Perú*, sino que fueron tomadas de las representaciones de *Cuadrúpedos* realizadas por José Guío. Éste es el caso de la representación del Armadillo, el “*Perico Liger*” (*Bradypus tridactylus*), el “*Capiguara*” (Capibara) (*Hydrochoerus hydrochaeris*), la “*Chucha*” (*Didelphis marsupiales*) y el “*Cunocuno*” (denominado “Perico Liger” por Guío). Estas ilustraciones, en comparación a las que están junto a ellas se ve cómo cuentan con mayor precisión en el dibujo, destacando especialmente el caso de la Capibara y el Armadillo, en los que hay una mayor atención al detalle y a los sombreados.

4.6.3.4.3 Grandes reptiles y “Anfivios”.

A mitad de camino entre los animales acuáticos y los mamíferos se establece en el cuadro una sección que alberga a estos seres que viven entre el agua y la tierra. Lequanda define a dos de ellos como anfibios – al “*Lobo de río*” (*Pteronura* sp.) y al “*Lagarto*”- sin embargo no hace esta misma aclaración para el “*Lobo Marino*” (*Otaria flavescens*) y la “*Iguana*” (*Iguana iguana*). Emplazados a derecha e izquierda del Cerro Mineral de Gualgayoc, y justo debajo de los cuatro grupos de animales acuáticos, serán precisamente los encargados de realizar el nexo de unión entre éstos y los mamíferos terrestres. Es interesante observar cómo, para Lequanda, la clasificación de anfibio solo la merecen el “Lobo de río” y el “Lagarto” cuando el “Lobo marino” pasa la misma cantidad de tiempo en el agua que los otros dos. Sin embargo, al colocarlo a la izquierda junto a la “Iguana”, de la que tampoco hace aclaración alguna, establece entre ellos una diferenciación. A ambos lados se repite la composición al poner al reptil en la parte más exterior y en el interior al mamífero. Existe la posibilidad de que esto sea simplemente una medida compositiva en la cual predomine el sentido simétrico de la obra. Sin embargo es muy probable que al colocar al reptil en la parte exterior el autor busque dirigir la atención hacia el otro animal

⁷⁷⁴ MAZO PÉREZ, Ana Victoria. (2006), p. 281-294.

estableciendo que hay una diferencia entre los mamíferos terrestres y estos y que a su vez todos ellos están vinculados a la tierra, al estar completamente separados de los animales acuáticos, aunque entre ellos también se encuentra algún mamífero e incluso lo que Lequanda denomina un “anfivio”, la “*Vaca marina o Pege Buey*” (*Trichechus*).

A pesar de incluir entre estas cuatro imágenes, lo que Lequanda califica de dos “anfivios”, es importante destacar la falta de verdaderos anfibios en la composición. Al igual que la falta de representación de los minerales sorprende la falta de inclusión de los anfibios, puesto que si intenta representar un ejemplar de cada clase aunque no haga un estudio minucioso de la fauna, deja un campo natural sin cubrir.

En esta ocasión Thiebaut vuelve a valerse de las representaciones de la obra de Martínez Compañón a la hora de representar a uno de estos animales anfibios mientras que para los otros tres se vale de los dibujos de *Cuadrúpedos* realizados por José Guío para la expedición Malaspina. Vemos así cómo Thiebaut no solo toma las imágenes de un referente único en las representaciones de las aves o de los mamíferos, como ya habíamos podido observar en la realización del plano que centra la composición, aunque se vale para ello de artistas variados.

La imagen del “*Lobo Marino*”⁷⁷⁵ es una imagen especular un poco más tosca que la realizada en el *Trujillo del Perú*. Aun así, seguramente Thiebaut habría observado alguna otra imagen de este animal que tanto había fascinado a navegantes a lo largo de los siglos y sobre el cual, como dice Lequanda, “*han tratado mucho Naturalistas antiguos y modernos*”, al ser capaz de variar el color y eliminar los colmillos a la realizada por el obispo.

Para las representaciones tanto de la “*Iguana*” como del “*Lobo de Río*” utiliza las imágenes tomadas por Guío. Es interesante observar cómo, mientras que para Thiebaut es una “*Iguana*” a la que define como “*especie de camaleón y lagarto [...] y sus huevos son muy apetesidos de los Indios de Maynas*”, para Guío se trata de un “*Apasiro*” o “*Camaleón de Mainas*”. Ambos lo emplazan en la misma región, aunque lo califiquen como animales diferentes. Para la imagen del cuadro Thiebaut establece una mezcla entre el dibujo de Guío y un lagarto, al quitarle los anillos de la cola e incluirle unas escamas más grandes y uniformes.

Por otro lado, la representación del “*Lobo de Río*”, denominado “*Lobo de Agua*” por Guío, es exactamente igual en el cuadro que en el dibujo, con la salvedad del color. En este caso se trata, además, del único animal repetido, al figurar en la parte de la derecha en el grupo de los “anfivios” y en la parte de la izquierda entre los mamíferos. Sin embargo, se da el caso que ni las imágenes ni los comentarios que las acompañan, a excepción del referido a su piel, se parecen, cabiendo así la posibilidad de que se tratase del mismo animal en diferentes partes del Perú. También es una copia muy exacta la representación del “*Lagarto*” (Caimán, según Guío), aunque en esta ocasión la técnica utilizada por Thiebaut vuelve a ser más tosca y menos precisa, haciendo que el resultado sea una figura mucho más hierática y en la que apenas se diferencian las escamas de su parte ventral.

⁷⁷⁵ MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar Jaime, (1978-1994). Volúmen VIII, Estampa 10.

4.6.3.4.4 Animales Acuáticos

Este grupo es el más cercano al centro de la composición y, a diferencia de las otras representaciones de animales, en esta ocasión nos encontramos con cuatro comparaciones de imágenes en grupo, en lugar de con imágenes individualizadas de cada uno de los animales acuáticos (FIG. 22). Distribuidos dos a dos a derecha e izquierda del mapa, los separa en dos grupos de “*Peces los más raros y vistosos*” a la izquierda, y “*Del Mar del Sur y sus Rios*” a la derecha y coloca en la parte inferior las dos imágenes en las que aparece en el paisaje una referencia a la tierra. Otra de las diferencias con respecto al resto de los animales, a excepción de los invertebrados y los seres humanos, es el hecho de que no se representen a estos animales vinculados con ninguna planta. La ausencia de plantas subacuáticas queda compensada con la aglomeración de animales en cada imagen. Resulta también interesante observar cómo unifica a todas las especies que ahí representa colocándolos casi todos en la misma superficie sin seguramente darle importancia a si se tratan de especies del fondo marino o si verdaderamente son de superficie. Se nos vuelve a aparecer en esta ocasión el desconocimiento naturalista, o en su defecto el poco interés que mostraba Thiebaut a la hora de hacer ilustraciones científicamente verídicas. Es inexplicable la necesidad que siente el pintor de reflejar en todas las imágenes una superficie y crear la separación entre cielo y agua. Probablemente una de las razones sea para marcar, de una forma clara, cuál es la manera en la que se debe observar dicha imagen.

Una vez más volvemos a encontrarnos con que la mayoría de las imágenes acuáticas plasmadas en el cuadro las tomó Thiebaut del *Trujillo del Perú*, de su volumen VIII⁷⁷⁶. En esta ocasión no se hace referencia alguna en la obra de Martínez Compañón al hábitat en el que viven estas especies marinas, y ni siquiera se las representa dentro de un medio acuático. Precisamente para plasmar esta sensación de agua se valdrá Thiebaut de una pincelada mucho más gruesa, creando así las olas del mar y la corriente del río, al igual que para las nubes. Esta técnica contrasta con el mayor detalle demostrado en el resto de los fondos, en los que se vale de elementos más específicos y precisos. Si bien ya hemos comentado que la mayoría de las imágenes las toma del *Trujillo del Perú*, no sucede así con todas. Al menos, no hace una copia exacta de ellas en todas las ocasiones, por lo que cabe la posibilidad de que o bien optase por realizar una reinterpretación libre de estos animales en base a los dibujados en el libro de Martínez Compañón, o que hubiese tomado dichas imágenes de otra fuente complementaria. Tanto el pez “*Media Luna*” como el “*Cochinito*”, del cuadro superior izquierdo, no tienen correspondencia con la representación recogida por Martínez Compañón. También nos encontramos con situaciones como la del pez “*Emperador*” que nada tiene que ver con el que conocemos bajo este nombre en la actualidad. Estas imágenes presentes en el cuadro y en el “*Trujillo del Perú*”, guardan gran similitud con el pez denominado científicamente *Mola mola* o comúnmente Pez Luna. Por otro lado el “*Peje Sapo*” (*Sicyases sanguineus*) mantiene un relativo parecido con el del *Trujillo del Perú*, solo que en vez de ser reflejado de forma cenital la representación del *Quadro del Perú* es lateral.

⁷⁷⁶ MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar Jaime, (1978-1994). Volúmen VII.

Aparte de estas variaciones de las imágenes, Thiebaut plasma una serie de animales acuáticos que él clasifica como de río, los cuales no aparecen en ninguna de las imágenes del *Trujillo del Perú*, a excepción de la vaca marina. De entre estas imágenes la “*Vaca Marina*” y el “*Sungaro*” (*Zungaro zungaro*) son las únicas que siguen la estética general desarrollada por los dibujantes del Trujillo, utilizando, en general, una estética mucho más similar a la de otros naturalistas. Estas representaciones, que carecen del aspecto humanizado con el que cuentan el resto de los animales acuáticos, tienen mucho más marcadas sus facciones y las dota de unos juegos de luces y sombras diferentes al resto. Esto es debido tal vez a que estas imágenes las toma de una fuente completamente diferente, los dibujos de animales acuáticos realizados por José Guío⁷⁷⁷ durante la Expedición Malaspina. Estos dibujos, al contrario de lo que sucede con los del *Trujillo del Perú*, son dibujos a tinta y en blanco y negro, por lo que condicionaron a Thiebaut a la hora de iluminar las representaciones que realizó para el *Quadro del Perú*. Ante la falta de referencias de estos animales en el mundo real el pintor optó por, colorearlos en tonos grisáceos a excepción del “*Sungaro*” (*Zungaro* para José Guío). Curiosamente el “*Sungaro*”, colocado en el centro de la composición, es el único animal que representa con alguna ligera variación. No sólo es el único de estos siete que tiene color, sino que además es el único al cual Thiebaut introdujo variaciones con respecto al dibujo original. Mientras que en el dibujo de José Guío el “*Sungaro*” está representado con la piel lisa y establece solo dos colores en su piel, el pintado por Thiebaut cuenta con cuatro colores diferentes, pero siempre siguiendo las tonalidades utilizadas por Guío. Al igual que en el caso del “Pájaro Niño” en esta ocasión Thiebaut vuelve a valerse de su creatividad e introduce un elemento no existente en el animal original ni en la representación realizada por Guío, dotando al “*Sungaro*” de escamas, tanto en su parte dorsal como ventral.

4.6.3.4.5 Reptiles e Invertebrados

La última clase de animales que quedan por comentar en el cuadro son precisamente aquellos a los que el propio pintor da menos importancia, relegándolos a las cuatro esquinas de la obra. Los divide en *reptiles* e *invertebrados*, colocando en los dos cuadrados de la parte superior a los primeros, y a los segundos en la parte inferior de la obra. Volvemos a encontrarnos de nuevo en esta ocasión con la mezcla de referencias pictóricas, a la hora de ilustrar tanto los reptiles como los invertebrados: para estos segundos volverá a valerse de los dibujos recogidos por Martínez Compañón y de los posiblemente realizados por Guío⁷⁷⁸. Mientras que los de este segundo ilustran casi la totalidad de los especímenes representados en las dos casillas inferiores, en la de la izquierda podemos encontrar algún ejemplar que aparece en el *Trujillo del Perú*, como

⁷⁷⁷ Aunque según el Museo de América, a cuya colección pertenecen dichos dibujos, el autor de los mismos se considera anónimo, para la simplificación del trabajo adscribiremos la autoría a José Guío al tener en cuenta que dicha posibilidad es planteada por Carmen Sotos Serrano (1982) y valorar la gran semejanza existente entre sus dibujos y estas imágenes.

⁷⁷⁸ Se tendrá en cuenta en esta ocasión el mismo criterio aplicado a los animales acuáticos.

es el caso del denominado “*Insecto de dos cabezas*”⁷⁷⁹. Éste es uno de los animales más intrigantes del cuadro porque, aunque se les representa como uno solo, la realidad nos lleva a pensar que lo que buscan reconstruir sea el apareamiento de los dos insectos⁷⁸⁰. De nuevo volvemos a ver como la plasmación del dibujo de Thiebaut simplifica notablemente el realizado por los dibujantes de Martínez Compañón, a lo que en esta ocasión contribuye, aun más, si cabe, el tamaño de la representación, para explicar esta ausencia de detalle.

El resto de las imágenes son copias casi exactas de los animales a los que Guío se refirió, por lo que cabe pensar que Thiebaut, pudiera haber conocido los especímenes reales. Aparte de consultar los dibujos, hemos de tener en cuenta que, antes de la realización del *Quadro del Perú*, la expedición Malaspina ya habría llegado a España, acarreado con ella los insectos y dibujos recolectados, por lo que probablemente podría haber obtenido de aquí la información complementaria a los dibujos pertenecientes a la colección Bauzá.

Por otro lado, en la parte superior están las representaciones de los reptiles, todos ellos serpientes. Al contrario de lo que sucede con el resto de las imágenes de la obra, en esta ocasión se conocen muy pocas referencias iconográficas. Tanto en la obra de Martínez Compañón como en la de Guío, los esfuerzos de los dibujantes se centraron principalmente en la proyección de grandes reptiles, dando menos importancia a las serpientes. Aunque en el *Trujillo del Perú* sí que se representan algunas, solo hay una que mantiene correspondencia con las que Thiebaut plasma en la obra, la “*víbora Coral*” (*Elapidae*) (denominada por Martínez Compañón “*Tapia machacuai Cascabelillos*”)⁷⁸¹. De las tres representaciones que el dibujante nos presenta Thiebaut opta por aquella con menor movimiento, probablemente para conseguir así una mayor adecuación al espacio y relación con los demás ejemplares. En lo que a las demás serpientes se refiere solo conocemos los nombres que les otorga Lequanda “*Sapira Negra*”, “*Boba*”, “*De dos cabezas*”, “*Rapid ágil*”, “*Manches*”, “*Rumicuna*”, “*Cascabelillo*” y “*Corulillo*”.

4.6.3.4.6 Flora

Haciendo pareja, tanto con las aves como con los mamíferos, están las representaciones de la flora peruana. Al igual que ocurre en todo el cuadro, es evidente la falta de proporción que existe, pero no deja de intentar establecer una cierta escala colocando los mamíferos junto a lo que son árboles y las aves junto a los arbustos y hierbas, aunque la escala a la que están dibujados los diferentes elementos no sea en ningún momento exacta. Si bien a primera vista pudiera parecer que todos los animales ahí reflejados no tienen más contacto con la planta que el mero hecho de estar colocados junto a ellas no podría ser nada más lejos de la realidad. Es cierto

⁷⁷⁹ MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar Jaime, (1978-1994). Volúmen VI, Estampa 9.

⁷⁸⁰ Lequanda plantea en el texto bajo la imagen la posibilidad de que la unión sea por naturaleza, pero no aporta ningún tipo de prueba científica que lo pueda corroborar.

⁷⁸¹ MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar Jaime, (1978-1994). Volúmen, Estampa 86.

que en el caso de algunas de las aves y algunos de los mamíferos solo aparecen junto a la planta por capricho compositivo, pero sin embargo no ocurre así en el caso de los simios.

Ya hemos dicho con anterioridad que éstos eran representados en posturas muy humanas; pero no solo será la postura lo que los humanice, sino también la relación que establece cada uno de ellos con el árbol que los complementa. En casi todos los casos sostienen el fruto del árbol y, en casos como el del “*mono Cardenal*” y el “*Chirimoyo*”, este además nos permite ver, con mayor exactitud, cómo es el interior de la fruta que el árbol produce, puesto que la tiene el mono abierta en su mano. Esto nos recordaría más a los dibujos de flora que se realizaron en las diferentes expediciones científicas, en las que se dibujaba la planta, el fruto y el interior del mismo para poder tener el mayor detalle de él. No solo veremos el interior del fruto en esos dos casos sino que también se repetirá con el “*Mono Ginebra*” y la planta del “*Papayo*”. En esta ocasión, además de ver el fruto en el árbol y en las manos del mono, vemos un ejemplar caído en el suelo abierto, del que parece que el mono ha obtenido su trozo de fruta. Todo esto contribuía a conseguir un mayor “naturalismo” científico, en el cual no solo se le daba importancia al producto del árbol sino que también a las partes que éste tenía.

Sin embargo, a la hora de estudiar los textos que acompañan a estos árboles, nos fijamos que de ellos solo se comentan principalmente sus virtudes medicinales, frutales o funcionales en lo que a su madera respecta y en el caso de las hierbas y arbustos, lo único valorado es la virtud medicinal. Esto se debe a que la vinculación con la Real Hacienda llevaría a establecer un mayor interés por aquellas especies de las cuales se pudiese obtener un mayor beneficio económico. Esto facilitaría la exportación de determinadas plantas con una finalidad comercial de las mismas.

En el caso de las hierbas, y aunque no en todas ellas, el pintor refleja una hoja más grande que el resto de la planta (FIG. 23). Esto sucede principalmente en las de la franja inferior del cuadro, y muy probablemente tenía como objetivo principal facilitar el reconocimiento del tipo de hoja, para que así se favoreciese su identificación. De lo que se vale Thiebaut en esta ocasión es, claramente, de la utilización de las mismas técnicas que se valían los botánicos a la hora de dibujar los ejemplares: ya que, si bien siempre se intentaban guardar especímenes secos junto al dibujo original, el dibujo congregaba características de momentos muy variados de las plantas, que facilitaban que éstos fuesen mayores fuentes de información. Esto no solo lo lleva a cabo con las hojas de las hierbas, siendo también la causa principal por la que todos los árboles se encuentran simultáneamente florecidos o con frutos: algo que contribuye a demostrar que él no pudo ver *in situ* toda aquella flora ya que, salvo en el caso de que hubiese participado en una expedición que hubiese durado varios años, le hubiese resultado casi imposible la recopilación de toda aquella información para la realización del cuadro⁷⁸².

En todas las plantas se suele, por lo general, dar una pequeña explicación sobre la región donde pueden ser encontrados, sin puntualizar más allá de si pueden ser hallados en la sierra, en la montaña o en la costa. Existe alguna excepción a esto, como en el caso del “*Café*” (*Coffea*) que sí que se especifica cuáles son sus áreas de producción, y también el del “*Lacre*”, que se

⁷⁸² Pedro, Antonio de (Conferencia 3 de Junio 2008).

reduce su reproducción a la "*Montaña de Guamanga*". Aparte de este esclarecimiento, también se relacionan con elementos que aparecen en otras partes del cuadro; como es el caso del "*Sinamon*", del cual se dice: "*Apreciable en lamas por el color de su madera y por la hoja que aplicada en pan quita el dolor de cabeza: bajo su sombra habita la celebre culebra de dos cabezas de 24 pulgadas*". Curiosamente es esta misma "culebra" la que encontramos en la esquina superior izquierda del cuadro pintada en rojo y de la que, sin embargo, en la escena del "*Sinamon*" con el "*Mono León*" sólo se conserva lo que parece haber sido un arrepentimiento. Tal vez, la composición inicial de la obra sí que se planeó incluir en cada imagen más de un animal relacionándolo con aquellos de su entorno, pero con posterioridad se replanteó dicha mezcla por considerarla menos cercana a los estudios de las Ciencias Naturales. Esta idea de interrelación entre seres que vivían en un mismo entorno se acercaría mucho más al tratamiento que posteriormente darían Humboldt y Buffon a las imágenes; colocando a los seres en su medio natural de manera que lo pudieran tener como referente. Por otro lado también podría haberse tratado de una licencia artística en la que Thiebaut, siguiendo el texto, hubiese decidido crear una escena relacionando los tres elementos que en él aparecían, aunque desconociera si realmente existía interrelación del mono con el árbol, y que posteriormente alguien le indicase que tal relación no existía, y por lo tanto decidiese eliminar a la serpiente de la composición.

La yuxtaposición sistemática entre las aves y mamíferos con las plantas es evidente en toda la composición, a excepción de las cuatro imágenes que llama anfibios; la "*Iguana*", el "*Lobo marino*", el "*Lobo de río*" y el "*Lagarto*". Estos cuatro animales, emplazados en la parte baja de la composición, a los lados del "*Cerro Mineral de Gualgayoc*" y lo que es más importante, bajo los animales marinos, son los únicos animales terrestres que aparecen por sí solos en la imagen. Anteriormente ya hemos establecido la posible lectura del cuadro del exterior hacia el centro, de forma concéntrica. Esta lectura ayuda en este caso a establecer la relación de estos animales con los que les rodean, puesto que se trataría del paso entre la tierra y el agua: al no estar representada la flora subacuática en estos cuatro cuadros, el único nexo de unión que puede establecerse entre la tierra y el agua es la carencia de plantas.

Estas imágenes nos llevan, a su vez, a plantearnos un interrogante ¿por qué no aparece representada la flora subacuática en la composición? Es cierto que, en la mayoría de las ocasiones en las que se estudiaba la flora en las expediciones científicas, lo que se trataba con mayor asiduidad eran, precisamente, las plantas que podían encontrarse en superficie. Es también muy probable que, debido a la amplitud de flora existente en superficie diferente a aquella que se podría encontrar en Europa, y que habida cuenta de a las complicaciones técnicas que suponían el estudio de las plantas subacuáticas, que ya hemos comentado con anterioridad, éstas no fuesen tenidas en cuenta por los expedicionarios en sus estudios. Martínez Compañón no realizó ningún estudio de flora subacuática sobre Trujillo y, si partimos de la base que gran parte de las imágenes aquí representadas provienen de la obra que compuso tras su viaje realizado por el obispado, cobraría sentido por qué no aparece aquí esta flora. Por otro lado, debemos tener en cuenta que lo que representa es el mar (en tres de las imágenes) y una sola imagen en la que mezcla varios ríos, y que, en esta última y en una de las marinas, están

representadas junto con un fragmento de tierra. En esta ocasión, de haber tenido Thiebaut conocimiento suficiente sobre la flora local, podría haber vinculado estos animales marinos con los terrestres, mediante la colocación de plantas de la costa o de las riberas.

4.6.4 MATERIALES Y PIGMENTOS

El cuadro, como ya se ha señalado, mide 331 cm. de ancho por 118,5 cm. de alto. Contrario a lo que podría parecer, debido a las dimensiones del mismo, fue realizado en óleo sobre tela. Este hecho de haber optado por el óleo resulta curioso, especialmente si tenemos en cuenta que uno de los planteamientos de Lequanda era que la obra contase con dos tablas de resortes, que no llegaron a ser colocadas por tenerse que ausentar el “autor” de la obra.

Esta aclaración figura en la *Prevención*,⁷⁸³ debajo justo de la cual figura la firma del pintor Luis Thiebaut. La firma corrobora que quien pintó la obra –Thiebaut- y quien transcribió el texto al cuadro, no era la misma persona ya que existe una notable diferencia de grafía entre esta y el texto. Por el contrario plantea la duda de quien es el que se considera autor en la “*Prevención*”. Cabe la posibilidad de que aquí se nos está hablando de Lequanda por tres razones principales: la primera porque el que está escribiendo la *prevención* es él mismo y de ahí que considere que el abandono es por el “*Soberano Precepto*”; segundo, porque analizando cuidadosamente la obra, la capa pictórica, fue aplicada con casi total seguridad una vez el texto fue escrito; y por último, porque nadie más que él se podría encargar de hacer la parte estadística de la obra, en la cual lo que habría de aparecer reflejado es precisamente todo aquello a lo que se había venido dedicando a lo largo de su estancia en América⁷⁸⁴.

Sin embargo esto no significa que fuera él mismo quien lo “escribiera” en el cuadro ya que seguramente se encargara su realización a algún escribano. Por esta razón, y aunque justo debajo contemos con la firma del que fue el pintor de la obra, ha de considerarse a Lequanda como autor principal de la misma. De hecho, Francisco de las Barras de Aragón en la introducción que hace en el texto para la Real Sociedad Española de Historia Natural dice “Fue ejecutado en Marzo de 1799 por Luis Thiebaut, debiéndose lo escrito, y sin duda la idea que presidió a su ejecución, a D. José Ignacio de Lequanda, quien lo dedicó, como reza el título, a la Suprema Secretaría de la Real Hacienda de Indias.”

⁷⁸³ “Al reverso de este Quadro Histórico se había propuesto su Autor colocar unas tablas de resortes, en las que se manifestasen ya Aritméricamente y ya en relación, los valores universales de aquella Real Hacienda y Patrimonio, las rentas Eclesiásticas sus gastos; los de la Magistratura y Guerra, con un compendio de su método de gobierno en aquellos dominios & c.; pero el cumplimiento de los Soberanos preceptos, le obligan a ausentarse para no poder verificar su conclusión”.

⁷⁸⁴ En los textos escritos por Lequanda para el Mercurio Peruano hace un análisis muy detallado de las diferentes regiones de Perú, de donde podría haber fácilmente extraído la información para la realización de las tablas laterales.

Tras una reciente restauración encargada por el Museo Nacional de Ciencias Naturales al Instituto de Patrimonio Histórico Español⁷⁸⁵, se han podido precisar con mayor exactitud los materiales de los que está compuesta la obra, así como los pigmentos utilizados y la composición de la misma. Por lo tanto, es a raíz de este reciente estudio a partir del cual se realizarán las siguientes observaciones. El soporte del lienzo es un bastidor de madera, y está todo él apoyado en un marco de doble moldura de madera, barnizado y entintado. En el centro superior de la obra destaca, como coronación, una talla dorada con motivos vegetales a modo de guirnalda, con volutas y en las esquinas pequeños conjuntos vegetales también dorados. La talla central, sin embargo, es exenta del marco y está fijada al mismo mediante unos listones atornillados en la parte trasera. Toda la decoración está sobredorada utilizando la técnica de “aparejo de yeso y bol”⁷⁸⁶. El bastidor sobre el que se coloca el lienzo está ensamblado a caja, y carece de cuñas o bisel interno que colaboren a tensar el lienzo, sin embargo sí que cuenta con travesaños verticales en el centro de la misma. Al contrario de lo que suele suceder en muchas obras de arte en las que se deja un remanente de lienzo en el borde que se envuelve sobre el bastidor, en esta ocasión la tela está claveteada directamente al bastidor por el anverso utilizando tachuelas de hierro forjado.

Es extraordinario ver cómo en un lienzo de las dimensiones que competen a éste, la pieza de tela empleada es solo una. Por lo general en obras de arte de estas dimensiones podemos observar cómo se crea una unión de diferentes piezas que, con el paso del tiempo y la paulatina absorción de la pintura por parte de la tela, salen a la luz para permitir al espectador ver aquello a lo que normalmente no tiene acceso, la base de la obra de arte. Posiblemente el poder contar con un lienzo de estas dimensiones fuera lo que seguramente llevó a Lequanda a elegir finalmente como soporte lienzo, en vez de madera. Por otro lado también es probable que conociera las condiciones especiales a las que normalmente deben estar sometidas las obras sobre tabla, ya que acusan notablemente los cambios de humedad y temperatura, y teniendo en cuenta que habría de estar emplazado en un lugar en el que no iba a resultar fácil controlar todos los factores para conseguir una idónea perdurabilidad de la obra, posiblemente viera como mejor opción el lienzo. Además, con el lienzo también conseguía evitar las posibles líneas de unión de los listones de madera que habrían complicado en cierto modo la escritura. El tejido de la tela no pudo ser precisada mediante análisis químicos cuando se realizó la restauración del lienzo pero, sí que sabemos que es de ligamento simple, tipo tafetán.

Al ser una obra al óleo nos encontramos con una capa de color bastante plana, en la que Thiebaut cuidó al máximo el tipo de pincelada, fina y precisa, para poder así cumplir con el objetivo de precisión que las obras naturalistas buscaban. Esta misma precisión era la que venía siendo habitual en las pinturas de Historia Natural, en donde los detalles supondrían en multitud de ocasiones el elemento clave para la identificación de los especímenes. Por su parte, en el mundo de la Historia del Arte esta precisión tampoco supondría ninguna novedad, y recuerda en gran medida a la utilizada por los Primitivos Flamencos para plasmar imágenes en las que la

⁷⁸⁵ BRUQUETAS GALAN, Rocio (2005).

⁷⁸⁶ BRUQUETAS GALAN, Rocio (2005), p. 3.

importancia principal de la obra residía en la perfección de la técnica y detalle de la misma. En esta ocasión esta pincelada le permitirá al pintor ejecutar detalles tales como los dientes de los animales o las hojas de algunas de las plantas, datos de relativa importancia desde el punto de vista de la Historia Natural.

Para una mejor realización de la obra y para que así el pintor pueda realizar con facilidad todos los objetivos marcados, es también crucial la preparación a la que esté sometido el lienzo y sobre el cual habrá de aplicarse la capa pictórica. En este caso la preparación es gruesa y de color rojo oscuro. Ésta sería aplicada en dos capas aglutinadas con aceite de linaza y los componentes básicos que la forman son una parte importante de arcilla roja y en menor cantidad albayalde, negro carbón y algo de dolomita. Como capa de imprimación sobre la preparación roja encontramos aplicada sobre toda la superficie una capa blanca que será la que hará a su vez de fondo en los textos. Para establecer las demarcaciones entre las diferentes cuadrículas de los textos y las imágenes y las líneas de guía del texto, Thiebaut o Lequanda se valieron de grafito. Estas líneas aún son visibles en algunas zonas del texto, al igual que en algunas de las cuadrículas en las que, tras arrepentirse del espacio asignado a cada parte, se corrigió y escribió encima. Tras realizar los pertinentes análisis a la obra se ha descubierto que sobre o bajo esta capa pictórica, dependiendo de la muestra, aparece aplicada una capa de color morado, la cual posteriormente habría de ir cubierta de nuevo por óleo, al no aparecer ningún color similar en ninguna parte significativa de la obra.

Mientras que, como ya hemos comentado, la pintura aplicada para la realización de las imágenes se trata de óleo, por el contrario el texto está realizado en tinta ferrogálica a pluma. Nos encontramos así ante una obra aún menos común de lo que parecía, ya desde un primer momento, puesto que por lo general las inscripciones que aparecen en las obras de arte son siempre realizadas con la misma técnica pictórica con la cual se realiza el conjunto. Esto no sólo supone un problema añadido al pintor, que tiene que hacerse cargo de que la preparación sea capaz de aguantar la tinta que se le añade encima, sino que a la hora de su restauración ha de observarse que no haya reacción alguna entre ambas que pudiesen condicionar un deterioro de la obra.

Uno de los elementos que más se dejan ver en la obra es el barniz que, aplicado sólo en la zona en la que se encuentran las imágenes, amarilleó con el paso del tiempo y, aunque recientemente limpiado en la restauración del cuadro, deja ver los brochazos de aplicación en algunas de las imágenes. Según el informe de la restauración, el barniz está compuesto entre otros elementos por resina de una conífera. Seguramente fueran los conocimientos técnicos de Thiebaut los que le permitieran entender el comportamiento de los barnices, en lo que a amarillear se refiere, pero en este caso además contribuyó notablemente a la perdurabilidad histórica de la obra. Por el contrario, el hecho de que el resto de los elementos representados sí que tengan barniz nos lleva a pensar que, o bien consideraban de alguna forma secundarias las imágenes, o confiaban plenamente en que éstas fueran conservadas por otros medios. Así pues, se nos plantea si Thiebaut conocía que el barniz con la tinta ferrogálica podría haber sufrido algún tipo de transformación o, simplemente, que su amarilleo no hubiese dejado leer el texto. Es

sabido el problema planteado a lo largo de la historia de la pintura con los barnices y la conservación de los colores originales de las obras, sin embargo rara vez se plantea que además tengan que ser conservados los textos que acompañan a las mismas y, por lo tanto, que en la misma obra haya tantos fragmentos en los que exista una alternancia tan grande de zonas con barniz frente a zonas sin él.

Es de destacar como uno de los principales colores usados en la obra al azul de Prusia, al ser uno de los más aplicados y empleado como fondo de los arcos que encierran los pájaros en las viñetas perimetrales. La utilización de este color era propio de la época de la que data la obra. Todos los colores que en ella aparecen estarán aglutinados mediante el uso del aceite de linaza. Contrasta en este caso la utilización de los materiales utilizados en la obra ya que, mientras que lo habitual en las expediciones científicas es el uso de la témpera o las acuarelas para la realización de los diferentes estudios de los animales, aquí, y claramente condicionados por la finalidad de la obra, se valen del óleo como medio de transmisión de los elementos naturales.

4.6.5 EL MARCO

Nos encontramos ante una obra en la que destaca no solo el contenido de la misma, sino también el marco que la acompaña. El marco del *Quadro del Perú* contribuye al ensalzamiento de la obra que nos ocupa. Tanto las hojas que adornan las esquinas como el conjunto de ellas que está en el centro de la parte inferior, no solo contribuyen a establecer unas diagonales en la obra que de otra forma sería inexistentes y mediante ellas devolver la mirada del espectador, sino que también es una forma mediante la cual se consigue resaltar las imágenes de los insectos que se encuentran en las esquinas de la misma y que de otra forma, tenderían a pasar desapercibidas. El contraste establecido entre las hojas doradas con el marco de madera contribuye también a remarcar los límites del cuadro, corrigiendo así completamente la idea original de Lequanda de añadir a los laterales unas tablas que se encargasen de hacer una relación de “los valores universales de aquella Real Hacienda y Patrimonio, las Rentas Eclesiásticas sus gastos; los de la Magistratura y Guerra, con un compendio de su métodos de gobierno en aquellos Dominios”. Estas tablas también hubiesen modificado sensiblemente las medidas de la obra puesto que se hubiese creado una obra excesivamente alargada, especialmente si tenemos en cuenta que su proporción en las condiciones actuales es casi del triple de ancho que de alto.

El marco está coronado por una composición de guirnaldas, roleos, cuernos de la abundancia y trompas. Todos estos elementos se encargan de enmarcar, junto con dos cabezas de leones que sostienen entre sus fauces una cartela sin inscripción, un carcaj con flechas y un arco, todo ello bajo una corona muy similar a la utilizada por la Casa Real española. Toda esta decoración, a modo de frontón, del cuadro está claramente vinculada con el sentido buscado por el pintor para transmitir la opulencia del Reino del Perú y la riqueza que se podía encontrar en él. Sin embargo no hace solo referencia a una riqueza material existente en América, ni a la riqueza mineral que pudiesen generar las minas, sino que los cuernos de la abundancia que coronan la

obra hacen alusión directa a la riqueza de la flora peruana puesto que están repletos de flores y plantas. Éstos están, además, unidos a las guirnaldas de flores y a los roleos creando una unión entre todos los elementos naturales que contribuye a reforzar esta idea de riqueza natural que existe al otro lado del océano Atlántico, bajo amparo de la Corona española.

Esta composición tan ornamental contrasta, sin embargo, con la línea general del cuadro, en el cual el predominio de un estilo clásico y naturalista, en donde la verdadera esencia de la misma reside en los especímenes que aparecen representados, se conjuga con el texto que lo complementa. A su vez, también se establece un marcado contraste ideológico con referencia a la intención claramente formalista y científico-naturalista de las escenas en donde, aunque no busquen Lequanda y Thiebaut representar de forma completa una muestra de todos los animales, razas y especies florales, sí que crean una amplio muestrario, frente al carácter decorativo e iconográfico encargado de rematar el cuadro. Con ayuda de este conjunto, ayudados también por el sentido de lectura del texto, podemos establecer con mayor claridad cuál es el tratamiento equilibrado que se ha de hacer del cuadro. Abruma, sin embargo, mucho este elemento al espectador puesto que, al contemplar la obra sin su marco, y por lo tanto sin este conjunto decorativo añadido, la atención queda mucho más centrada en la obra en sí; mientras que, al verla con el marco, se nos desvía su atención a dicho elemento compositivo durante unos momentos.

4.6.6 RESTAURACIÓN

Entre Julio del 2005 y Mayo del 2006 se llevo a cabo la restauración del *Quadro del Perú*, por encargo expreso del Museo de Ciencias Naturales de Madrid. La obra, que llevaba más de 125 años en sus instalaciones, no había sido restaurada con anterioridad a esa fecha, si bien sí que se habían ido reparando los diferentes desperfectos que había ido sufriendo con el paso del tiempo. En un primer informe, realizado por la restauradora del departamento de Pintura de Caballero del Instituto de Patrimonio Histórico Español, Rocío Bruquetas, se identificó la obra en un examen *de visú*.

En el traslado del cuadro para ser restaurado se habría roto un fragmento del marco, uno de los roleos simétricos que configuran el remate exento. En el estudio pormenorizado del marco se observó también que con el paso del tiempo había habido pequeñas pérdidas en el aparejo y el dorado del mismo, al igual que algunos desprendimientos.

El informe inicial de la restauración destacó, antes de la intervención de la obra, el estado de la misma. En él se decía que, si bien el marco tenía algunas carencias, por el contrario el bastidor se encontraba en “buen estado de conservación. Mantenía su solidez estructural y no tiene pérdidas de madera ni ataque de xilófagos.”⁷⁸⁷ Sin embargo, la tela sí que estaba destensada y deformada, lo que había causado que, principalmente en los bordes del cuadro, se

⁷⁸⁷ BRUQUETAS GALAN, Rocío (2005), p. 8.

observaran bolsas, arrugas y pliegues. La restauradora destaca en el informe cómo en el reverso de la misma, seguramente a causa de un exceso de base de preparación, se había creado una acumulación de polvo lo que había llevado a un oscurecimiento general del cuadro. Del hecho de que, a lo largo de todo el borde de la misma, se pudiera observar cómo ésta sufría pérdidas de pintura se dedujo que el cuadro había debido de ser desmontado previamente. Esto fue además corroborado, al encontrarse en él la presencia de agujeros que habrían correspondido a clavos anteriores y otros orificios de 1,5 cm. y 0,5 cm. en la parte inferior de la obra.

La parte pictórica estaba claramente cuarteada, lo que había supuesto pérdidas de pintura en determinadas zonas. Las áreas en las que se encontraba el claveteado anterior, en la orilla del lienzo también contaban con varios desprendimientos pictóricos. Se encontró que un rasguño de unos 20 cm. ya había sido retocado al igual que algunas faltas pictóricas, las cuales se habían retocado directamente sobre la tela. Sobre ella, y como ya hemos comentado en los materiales, puede o no aparecer una capa de barniz. Esta capa había sido la causante de un amarilleo de la obra al haber sufrido este una progresiva oxidación a lo que también se unía el mal reparto del mismo que en algunas zonas no llega a cubrir enteramente la imagen y en otras aun se puede observar como se extendió al quedar la marca en el cuadro.

En base al informe preliminar, en el cual en todo momento se destacó el carácter documental de la obra, se acometieron una serie de intervenciones mínimas que se ocuparon de fijar y consolidar la misma sin alterar ni su ejecución ni los materiales utilizados. “Se realizó una limpieza del polvo del marco, del bastidor y del lienzo con brochas suaves y aspirador. Se desmontó el marco y se fijaron con acetato de polivinilo los elementos de madera sueltos. Se consolidaron los aparejos y el dorado con cola de conejo, previa protección del oro con Polaroid B72, un fijador, que luego fue retirado. Se realizó una reintegración parcial, entonando simplemente el blanco del yeso, sin nivelar las faltas ni reponer dorado. La capa pictórica de la pintura se realizó con cola de conejo al 5%, aplicada localmente en las zonas levantadas.”

Aparte de esta intervención se optó por no tocar el barniz “por ser original y estar aplicado intencionadamente de forma irregular”, por lo que aún podemos apreciar en el cuadro los brochazos con los cuales este fue aplicado. Se modificaron los clavos y las tachuelas por unas nuevas y estos se pusieron de acero inoxidable y se colocaron “sobre una base de Melinex”, un tipo de polímero, para proteger la pintura⁷⁸⁸.

4.6.7 TRASLADO Y DOCUMENTACIÓN

El traslado de las obras de arte, de su emplazamiento original a donde finalmente descansan en la actualidad, es algo que no siempre se puede tener en cuenta a la hora de estudiar las mismas puesto que, en multitud de ocasiones, como en este caso específico, ya no existe el lugar para el cual se produjo. Aun así, en esta ocasión, a pesar de la desaparición del

⁷⁸⁸ BRUQUETAS GALAN, Rocio (2005)

lugar de emplazamiento original de la obra, conservamos documentación de la última etapa del cuadro anterior a su ubicación actual en el Museo Nacional de Ciencias Naturales en Madrid.

Esta documentación está principalmente formada por la correspondencia entre el Ministerio de Hacienda y el Museo pidiendo el traslado del cuadro al mismo con la finalidad de ser expuesto en un lugar al que el público pudiese tener acceso. Si bien la obra nunca había tenido la intencionalidad inicial de ser expuesta en el Museo de Ciencias, ya que desde su concepción, al menos con seguridad en lo que a la parte escrita de la misma se refiere, Lequanda la había realizado de cara a ser enviada a la Real Hacienda de Indias donde él trabajaba, el Museo reclamó para sí la obra. Desde su realización y tras la supresión de la Real Hacienda de Indias, el cuadro había sido trasladado al Ministerio de Hacienda en donde se encontraba en el momento de la petición y a donde había ido a parar la gran mayoría de los bienes pertenecientes a la Hacienda de Indias por anexión a la misma.

Como la principal finalidad del Museo era potenciar todos aquellos conocimientos que el cuadro contenía para que el público pudiese pasar a descubrirlos no cesó en su insistencia hasta conseguir el traslado de la obra al mismo. Esto demuestra cómo la visión del cuadro se ha ido planteando desde una multitud de disciplinas, desde su ejecución hasta nuestros días. Mientras que en el momento de la creación, de cara a quién iba a ser el receptor del cuadro, el principal motivo residía en el estudio de la Hacienda Peruana a través de la Historia Natural, pasaba ahora a formar parte de la colección del Museo para ser ahora exclusivamente estudiado por su concepción de la Historia Natural y la valoración de todos aquellos elementos científicos que en la obra residían. ¿A que se debió este cambio de mentalidad en relación al estudio de la obra? Una de las principales razones residió en el creciente interés por el mundo de las Ciencias Naturales a finales del siglo XIX, con la aparición de las Exposiciones Universales y revisión de todos los viajes que se habían sucedido a lo largo de los siglos a los diferentes continentes pero especialmente al continente americano. Toda esta revisión del pasado patrimonial coincidió también con la apertura que durante el Sexenio Democrático (1868-1874) posibilitó a todos los investigadores el acceso a los papeles que habían pertenecido a la Corona. Este traslado fue además potenciado por varios científicos del momento, entre los que cabe destacar a Jiménez de la Espada⁷⁸⁹, los cuales vieron en él un filón para la transmisión de la Historia Natural americana al público interesado en la materia.

En una de las primeras cartas que se tiene de correspondencia, del 13 de abril de 1880⁷⁹⁰ (Anexo II), se destaca cómo ya con anterioridad a esta fecha, en una junta del Museo de Ciencias Naturales, alguien había llamado la atención “acerca de un cuadro, existente en el Ministerio del digno cargo de Vuestra Excelencia”. Es una pena que en esta explicación no se concrete cual era la localización que dicho cuadro tenía, una vez emplazado en Hacienda, pero de esto sí que concluimos que debía estar visible colocado en alguna de las estancias del Ministerio y no, como

⁷⁸⁹ LÓPEZ-OCÓN CABRERA, Leoncio y PÉREZ-MONTES SALMERÓN, Carmen María (editores). *Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898): tras la senda de un explorador*. Madrid: Instituto de Historia, CSIC, 2000.

⁷⁹⁰ Archivo Museo Nacional de Ciencias Naturales (A.M.N.C.N.) ACN030/022

cabría suponer, en uno de los almacenes. Sin embargo, no tenemos constancia de cual podría haber sido este emplazamiento, ya que parece que no se conservan ni en los inventarios del ministerio de Hacienda de esos años ni la ficha de entrada del cuadro en el Museo de Ciencias en donde podría haber dicho cual era la parte del Ministerio de Hacienda de donde este provenía. Sin embargo, en la misma carta existe un error significativo que se repetirá a lo largo de la correspondencia establecida, ya que se dice que el cuadro “contiene varias figuras de animales americanos copiados del natural”. De esto habremos de pensar que quien observó el cuadro por primera vez, o bien se limitó a mirarlo por encima, o que quien lo hizo fue un ojo inexperto en lo concerniente a fauna americana. Se tiene suficiente documentación para aseverar que ni las imágenes están realmente tomadas del natural, sino que se tomaron de imágenes previamente haciendo un compendio de las características más importantes y dibujándolas de tal manera que resaltaran todas, ni todos los animales que en ellas aparecen son fauna americana.

Destaca en la carta cómo el Ministerio “ha conservado un objeto de estudio que puede por lo menos históricamente importar a los naturalistas españoles” ya que, si se consiguiera llevar al museo el objeto podría ser mucho mejor estudiado. Posiblemente esta curiosidad que pudieran sentir los naturalistas españoles sería claramente incitada por el ya comentado interés creciente, a finales de estos años, hacia el mundo de ultramar y la recuperación del espíritu científico por parte de todos aquellos hombres que formaban el, hasta ahora no muy destacado, panorama científico español. Por otro lado el cuadro aparece en la carta como pedido para el Gabinete de Historia Natural, un lugar en el que nunca llegaría a estar. Sin embargo aparece tachado junto a éste el nombre del Museo de Ciencias⁷⁹¹ como si o bien se tratase de un error que la solicitud del cuadro fuera para esta institución o bien consideraban que el traslado al Gabinete de Historia Natural era mucho más digno para el cuadro y que exposición al público en él iba a resultar mucho más plausible. Intenta dejar en todo momento claro en la carta el interés que se ha desarrollado por la ciencia y derivado de una idea ilustrada que se supone compartida por este último. Para ello se vale de la argumentación siguiente “para que sea utilizado en beneficio de la ciencia, conforme a los buenos deseos que seguramente animan a Vuestra Excelencia como a todas las personas verdaderamente ilustradas”. En ella implica al Ministro de Hacienda en el término “ilustrado”, contando con el interés que había tenido la Corona en el desarrollo del mismo y que constituían unos precedentes que podrían utilizar a favor del Museo.

En la carta fechada en 19 de Abril 1880 vuelve a repetirse el error ya citado con anterioridad, en el que se habla del cuadro como una pintura tomada del natural. Lo más probable es que este error derive simplemente de haber copiado directamente la idea de la carta enviada anteriormente desde el Museo de Ciencias Naturales. Es en esta carta en la que el Subsecretario del Ministro de Hacienda transmite al director del Museo que la transferencia del cuadro proveniente del Ministerio había sido autorizada por la corona y destaca el mérito histórico de la obra, no poniendo impedimento alguno al traslado de la misma. Aun así, el subsecretario puntualiza que para poder realizarlo este deberá ser previamente anotado el mismo, en el

⁷⁹¹ El Real Gabinete cambia en 1815 su nombre a Real Museo de Ciencias Naturales en el que se aúnan el Real Gabinete, el Jardín Botánico, el estudio de Mineralogía y la colección del Laboratorio de Química.

inventario del Ministerio. Sin embargo, a día de hoy, aun no ha aparecido este inventario, posiblemente debido a los diferentes sucesos desafortunados acaecidos al edificio en donde se conservaban los archivos del Ministerio de Hacienda: el del propio Ministerio, en la calle Alcalá, y el de la sección del Archivo Histórico Nacional en Alcalá de Henares en donde se encontraba gran parte de la documentación antigua del mismo. En ambos casos la pérdida de documentación fue irrecuperable ya que no se conservaban copias de nada de lo allí enviado. En el caso del Ministerio de Hacienda, la desaparición documental se debió a que durante la Guerra Civil la parte baja del ministerio se utilizó como cuartel y esto supuso la destrucción de mucha de la documentación que allí se conservaba. Por otro lado, mucha de la información del Archivo del Ministerio de Hacienda, que había sido trasladada al Archivo Histórico Nacional debido a la antigüedad de lo que allí se conservaba, desapareció en un incendio sufrido por una de las naves del archivo⁷⁹². En este incendio se perdió algo más de la mitad del fondo archivístico de Hacienda y una parte del de Fomento.

Tras la carta enviada por el Ministro de Hacienda al director del Museo de Ciencias Naturales, autorizando el traslado de la obra, y la realización de un Real decreto que permitiera dicho traslado, el Director General de Administraciones Públicas, Agricultura e Indias es el que escribe en esta ocasión con fecha de 26 de Mayo de 1880 en relación al Real Decreto solicitado por el Ministro de Hacienda para el traslado de la obra. Vuelve aquí a ser una constante, al igual que en toda la correspondencia que el Museo conserva, el hecho de destacar la obra como una obra relevante para las Ciencias Naturales, destacando siempre el valor histórico de la pieza.

La última carta que se conserva, en relación a la correspondencia para solicitar el cuadro, con fecha 1 de Junio de 1880 se comunica que el Rector de la Universidad Central ya ha sido informado para que se lleve a cabo el traslado de la obra y que para tal efecto se dispondrá del Conserje del Museo de Ciencias, Andrés Cáceres. El hecho de que la orden no se le transmita directamente al Director del Museo de Ciencias es porque no debemos olvidar que en este momento el Museo de Ciencias Naturales dependía del Rector de la Universidad.

Esta correspondencia conservada en el Archivo del Museo de Ciencias Naturales de Madrid nos ayuda a conocer cuál fue el proceso seguido para la petición de la obra que nos concierne, por parte de dicha institución. Sin embargo no tenemos ninguna noticia sobre la entrada de la obra en el Museo de Ciencias ni sobre la Salida del cuadro del Ministerio de Hacienda, en el que según dicta una de las cartas, habría de haber sido inventariado antes de salir del edificio. Tampoco ha aparecido hasta el momento la entrada del cuadro en el Ministerio de Hacienda cuando provenía de la Suprema Secretaría de la Real Hacienda de Indias.

Toda esta documentación ayudaría sensiblemente a conocer cuál fue la relevancia que se le concedió hasta entonces al cuadro en el Ministerio de Hacienda y en la Real Hacienda de Indias, para la cual fue realizado *ex profeso*. Es también importante tener en cuenta otra

⁷⁹² Archivo Histórico Nacional, Introducción a los fondos documentales. En Web: <http://www.mcu.es/archivos/MC/AHN/FondosDocumentales/Introduccion.html>. (Consultado en Noviembre 2012).

correspondencia que se pudiera haber desarrollado en torno al *Quadro del Perú*, ya que (como hemos visto previamente), el proyecto de la obra se vincula con la expedición de Martínez Compañón por el obispado de Trujillo y seguramente, su sobrino guardara la redacción y valiera de ella para, a través de su tío, buscar su propia promoción personal. Víctor Peralta habla de la búsqueda, por parte de Lequanda, de mecenazgo y apoyo para la realización de la obra de arte. Para ello establecería correspondencia con personajes importantes de la sociedad española hasta establecer un vínculo entre él, autor ideológico y literario de la obra, y quien habría costado la obra e incluso posiblemente hubiese aportado el conocimiento sobre el pintor que podría realizar la misma. No hay que olvidar que José Ignacio Lequanda llevaba ya años fuera de España, en Perú, por lo que la probabilidad de que conociese a pintores en la Península que pudiesen desarrollar la labor que él pretendía era baja.

5 CONCLUSIÓN.

Como se ha venido hablando a lo largo de toda la tesis, uno de los mayores conflictos con los que se encontraba esta investigación era el poder esclarecer y separar obras con carácter científico de aquellas que, meramente, utilizaban los avances científicos como un componente más de sus trabajos, sin necesidad de buscar a través de ellos una difusión de lo que estos implicaban. Esta división quedaba principalmente señalada en el caso de estudios de animales y plantas, muy repetidos en la pintura de todos los tiempos, pero que en gran cantidad de ocasiones lo que perseguían era reflejar una escena de caza, un animal de compañía, etc. pero sin querer destacar la figura allí representada por ninguna cualidad excepcional. Igualmente sucede en el caso de los bodegones, en donde la mezcla de flores, frutos y animales llevaba, en determinadas composiciones, a no resultar factibles por la no contemporaneidad de frutos con flores o la procedencia de los mismos. Esto queda especialmente reflejado en imágenes anteriores a la Ilustración, en donde los animales reales e imaginarios quedaban entremezclados con total naturalidad. Estos estaban todos asimilados y eran introducidos al espectador a través de escenas bíblicas que facilitaban la comprensión del observador de la multiplicidad de animales y especies, al estar todas unidas en el Paraíso.

En el caso de otras ciencias (Física, Química, Matemáticas, etc.) que, durante siglos, habían colaborado a ser complementos de los temas principales de los óleos, se observa cómo la evolución técnica lleva a la representación de algunos de sus avances. Sin embargo, estos mismos conformaban temas terciarios, o simplemente anécdotas, con respecto a lo allí pintado. Durante el período ilustrado continuarían plasmándose en bóvedas y óleos representaciones astronómicas en forma figurativa, sin dar importancia a las estrellas que dotaban de nombre a dichas constelaciones. Igualmente observamos cómo, mientras que apenas hay constancia de cómo funcionaban determinados avances mecánicos y tecnológicos en la pintura anterior a la segunda mitad del XVIII, obras como las de Antonio Carnicero sobre los globos Montgolfier, en donde se plasma el sistema de funcionamiento de la aeronave, supuso un avance. Si bien encontramos instrumental médico, recipientes para alquimia, telescopios, etc. rara vez se le transmite al espectador cómo se habrían de usar. ¿Presuponían estos pintores que todo el mundo sabría cómo sería su manejo, o simplemente pensaron que aquellos que no conocían cómo se utilizaban dichos instrumentos nunca llegarían a ver uno de los cuadros en donde los estaban representando?

Las miradas transmitidas por los pintores anteriores al XVIII, e incluso parte de los de la segunda mitad del mismo, ofrecían una visión de la realidad ampliamente entreverada con temas religiosos, alegóricos y mitológicos. Los propios pintores entremezclaban sus facetas más científicas con aquellas que realmente les daban de comer, como sería el caso de los bodegones de Meléndez. Las obras que reflejaban los descubrimientos en el campo de la Historia Natural llevados a cabo en América serían, por la necesidad de explicar aquello que era más difícil de poder comprender, o ver, por el espectador, aquellas con mayor poder aclaratorio. La similitud de

obras como el *Quadro del Perú* o las representaciones de frutas del Real Jardín Botánico con las acuarelas que acompañaban los estudios botánicos americanos venía a explicar al observador de la obra cómo estaban compuestas determinadas plantas o el comportamiento de ciertos animales.

En ningún caso podríamos establecer que la Ilustración madrileña marcara las pautas para que todos los artistas del momento se valiesen, a la hora de realizar sus obras, de los avances que las ciencias habían ido introduciendo en la sociedad. No hemos de olvidar que, aunque se está hablando de medio siglo, la difusión de conocimientos no era, ni de cerca, la que sufrimos en la actualidad, en la que a los diez minutos de publicarse un estudio científico, este ya ha sido comentado, apoyado o rebatido, por todo el planeta. Las demostraciones científicas, los cafés y las tertulias, junto con las publicaciones que figuran anunciadas en diarios como la *Gazeta de Madrid*, suponían la mayor difusión de estos avances de cara a la sociedad, y aunque rápidos, tenían una repercusión limitada a ellos. Tampoco hay que olvidar que este nuevo público estaba formado por un sector muy reducido, centrado en las clases más altas de la misma. El elemento de lo nuevo y lo curioso seguía siendo lo más destacable de la mayoría de estas reuniones en donde no todos tenían la misma base científica con respecto a los temas comentados.

El reinado de Carlos III sería fundamental para establecer entre la Familia Real y los cortesanos una curiosidad por las ciencias de su época. Si bien Felipe II había desarrollado un interés equiparable, si no mayor, el recelo de la difusión de los conocimientos adquiridos conduciría a una escasa transmisión de los conocimientos a la sociedad de su tiempo. La construcción de la Colina de las Ciencias, la erección del Real Gabinete de Historia Natural, las demostraciones públicas científicas, etc. llevaron a la introducción en Madrid del ideal científico. Sin embargo, no fueron siempre los artistas más cercanos a Carlos III y Carlos IV los encargados de recoger estos avances. A excepción del techo pintado por Tiepolo para el Palacio Real de Madrid, en la mayoría de las ocasiones los pintores confiados a tratar estos temas serían artistas con algo de menor calado, cuya intención primordial era la de agradar al rey con los temas de sus cuadros, y llamar su atención hacia su obra con la finalidad de poder pasar a formar parte de los pintores de la corte. Esta singularidad buscada, bien por que se le presentasen los elementos para hacerlo (posiblemente lo que sucediese en el caso de Thiebaut), o porque buscarse plasmar una situación histórica acaecida relativa a un comportamiento científico (la explosión de un volcán, el vuelo de un globo aerostático, etc.), determinó la aparición de este tipo de obras vinculadas a la ciencia desde su inicio. Al contrario de lo habitual, en donde la Ciencia recurre al Arte como fuente gráfica para el estudio de elementos de otras épocas, estas obras partían con una premisa científica. La idea de Lequanda de acompañar las imágenes con los textos o la intención explícita de Meléndez de componer una serie de bodegones específicamente creados y compuestos para el Real Gabinete de Historia Natural, son claros ejemplos de ello.

El cambio más sustancial en el impacto de determinadas visiones científicas en la pintura de la época queda representado en aquellas obras encargadas de la plasmación de la Flora y Fauna. La llegada a Madrid de las obras compuestas por los diferentes naturalistas al servicio de

la Corona en América, así como los estudios llevados a cabo dentro de los confines peninsulares llevaron a la correcta visualización de especies y animales de los cuales se tenía conocimiento pero no habían sido estudiados en profundidad, llevando ello a errores representativos de los mismos. Este interés nuevo por la Historia Natural sería acompañado por su difusión entre la población madrileña. La curiosidad que despertaban los animales exóticos había venido siendo palpable desde los siglos XVI y XVII. La posibilidad de llevar a cabo observaciones de los mismos, siguiendo unas pautas científicas que llevasen a su clasificación dentro de un género y especie específicos, se utilizaría no solamente a nivel práctico sino que se reflejaría en las agrupaciones hechas en las obras de arte de algunos de estos animales. Aun así, la falta de medios complicaría en ocasiones la representación de estos animales en sus entornos naturales, como sucede en el caso de los peces. La dificultad de establecer el comportamiento de los mismos bajo el agua sería un obstáculo que no se llegaría a poder sortear hasta el siglo XIX.

En contraste con el interés por las ciencias naturales encontramos la escasa atención prestada, por los pintores, a los avances industriales y de ingeniería. Salvo en contadas ocasiones, como sucede el caso del *Quadro del Perú*, los sistemas de producción industrial no contarían con una representación evidente en las pinturas de la época. El liderazgo en el campo de la ingeniería por parte de los cuerpos militares, y el recelo con la difusión de los avances propios ligados a este sector de la sociedad, seguramente condicionaría el hecho de no exhibirlos. Relativo a este tema se conserva la serie, de Mariano Sánchez, de *Vistas de puertos españoles* y las vistas de puertos realizadas por Luis Paret. Si bien ambos conjuntos plasman el litoral español con verdadero cuidado, recopilan detalles de la vida portuaria y sirven como aporte documental a historiadores, no se incluyeron en la tesis por ser mayormente reflejos de escenas cotidianas y no mostrar el impacto de los avances realizados en este momento.

La desaparición de obras de arte durante las guerras que sucedieron a este periodo, así como la movilidad a la que se verían sometidas las pinturas tras las diversas herencias, hace imposible establecer un catálogo completo de la producción artística desarrollada en el Madrid de la Ilustración. Sin embargo, sí cabe señalar, en base a las obras que se conservan, cómo estas contarían con una intencionalidad propia que, comparativamente con las de los siglos anteriores, se alejan de la vinculación con otras temáticas para la presentación de sus imágenes. La Ciencia, sus espacios, métodos y personajes quedarían por lo tanto representados en la Historia por sí mismos, y no como componentes de un relato mitológico o religioso. Curiosamente, o quizás debido a que no fueron punteros en su campo, no se conservan retratos de los médicos ni farmacéuticos de Corte, a pesar de que había un gran número de ellos. El Archivo General de Palacio conserva sus nombres y sueldos, pero no hay ningún tipo de imágenes vinculadas a los mismos.

Arte y Ciencia mantuvieron una correspondencia continuada que ha sido estudiada desde el campo de Historia de la Ciencia. Mecanismos como: la utilización de dibujantes formados específicamente para el desarrollo de una tipología de imagen, el desarrollo de la litografía en España ante la necesidad de imágenes a color, la instrucción del dibujo a los estudiantes de

biología, etc. fueron cruciales para el mantenimiento y desarrollo de ambos campos⁷⁹³. La utilización de estos recursos ha sido más estudiada de lo que habría sido la de los óleos en sí, entre otras cosas, debido a la amplia producción de estas imágenes.

Por último, sorprende ver la escasa atención que pintores consagrados y con un carácter ilustrado, como podía tratarse del caso de Goya, prestaron a este tipo de pintura. Si bien debieron ser participantes directos de este tipo de prácticas, debido a los círculos en los que se movían, no produjeron, o no se han conservado obras cuadros relacionados con las mismas, o no se han conservado. Maella, Mengs o Bayeu carecen en sus recopilatorios o dibujos de imágenes relacionadas con el tema. Goya sí que trató el tema en alguna ocasión, pero resulta anecdótico si se tiene en cuenta su amplia producción.

Por todo ello se puede considerar que, si bien no es un tema predominante, el tratamiento de los avances científicos y el interés social por los diversos campos desarrollados sí tuvo una repercusión en la pintura del momento. La especificidad de algunos temas, así como el tratamiento puntual de aquello representado, aleja a este grupo de cuadros de otros en los que aparecen elementos científicos o de naturaleza pero que, sin embargo, no buscan centrarse en un aspecto puntual de la propia ciencia. La diferencia se puede observar claramente comparando los dos grupos de obras estudiadas, aquellas que figuraban entre las colecciones reales anteriores al periodo ilustrado, y las realizadas con posterioridad a la mitad de siglo. El tratamiento a través de los temas justifica la utilización de los elementos, pero en la mayoría de las ocasiones se busca plasmar una escena cotidiana, religiosa o mitológica, pero no escenificar un hecho científico concreto.

Lo que en otros terrenos había estado cubierto por la imaginación pura del artista, en esta ocasión tenía que contar con tratados, estampas, hechos y animales que realmente existiesen. El apoyo ausente, por lo tanto, de materiales diferentes estaba involucrado en la realización de las obras. En el caso de los pintores de la segunda mitad del siglo XVIII, al no siempre tratarse de pintores de corte, el acceso a las obras anteriores a la mitad de dicho siglo debió ser relativo, por lo que apenas se aprecian influencias de unas en otras. Es mucho más notable la influencia de las acuarelas, dibujos y grabados en las de la segunda etapa que la que podrían haber creado todas aquellas pintadas con anterioridad a dicha fecha.

⁷⁹³BARATAS, Alfredo (Ed.) *El Libro de la Naturaleza*, Madrid: Facultades de Biología y Geología, Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural, 2004. Tomo III, Segunda época,

6 ABREVIATURAS

A.A.B.A.S.F - Archivo Academia de Bellas Artes de San Fernando

A.G.P - Archivo General de Palacio

A.M.P - Achivo Museo del Prado

A.M.N.C.N – Archivo Museo Nacional de Ciencias Naturales

A.M.V.E - Archivo Municipal Villa del Escorial

MNCN – Museo Nacional de Ciencias Naturales

R.A.B.A.S.F. – Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

7 DOCUMENTACIÓN.

“Carta de Orfila a Pedro Ceballos”, *Gazeta Madrid*. Madrid, 31 octubre 1815.

“Memorial presentado por Juan Bautista Bru en el que solicitaba ser nombrado académico de mérito, acompañado de tres cuadros que representan el cadaver humano y sus partes”. Memoriales presentados por pintores y escultores para optar a la plaza de Académico (1793-1854), 172- 1/5 A.A.B.A.S.F., 3 Octubre 1795. Madrid

“Razón de los acontecimientos acaecidos en las clases de Anatomía de Agustín Navarro y resolución de los consiliarios a favor del plan de enseñanza anterior. Juntas generales de la Real Academia desde 1757”, 82/3. A.A.B.A.S.F., Madrid.

Diario de Madrid. Agosto y Septiembre 1792

A.G.P., Cámara, Leg. 167, 194 207, 280.

A.G.P., Carlos III, Expedientes, Legajo 507 Caja 3.

A.G.P., Carlos III, Legajo 507; Personal, Legajo 134.

A.G.P., Carlos III, Personal, Legajo 507 Caja 2.

A.G.P., Carlos IV (Casa), leg. 125. (Reproducido en CHERRY, Peter. *Luis Meléndez Still-Life Painter*, p.362).

A.G.P., Carlos IV, Cámara 7-12.

A.G.P., Carlos IV, Príncipe, leg. 46.

A.G.P., Carlos IV, Príncipe, leg. 6.

A.G.P., Carlos IV (Casa), leg. 125.

A.G.P., Expedientes, leg. 507.

A.G.P. Fondo Buen Retiro. Años 1762-1788, Caja 11756/22.

A.G.P. Fondo Mengs. Caja 673.

A.G.P., Patrimonio, Buen Retiro, Caja 11.752, exp. 104.

A.G.P., Personal, Leg. 279, 507, 134 .

A.G.P. AG. Leg. 773, exp. 10.

A.G.P. AG. Leg. 773. exp. 9.

A.G.P. AG. Leg. 768, exp. 13 (microfilmado).

A.M.P.: C^a. 924, leg. 11.04, exp. 2.

A.A.B.A.S.F., Académicos, leg. 18/CF 2. (Reproducido en Andrés Sánchez López, La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII, Tesis, Departamento de Historia del Arte II, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006. Consultada el 19 de noviembre de 2014 <http://biblioteca.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t29356.pdf#page=446>)

A.M.V.E.leg. 842, ff. 59r. - 60r. (Repreoducido en LÓPEZ GAJATE, Juan. "La Botica de San Lorenzo de El Escorial")

A.M.N.C.N. ACN030/022. Correspondencia de entrega del cuadro del Perú al Museo Nacional de Ciencias Naturales. MNCN.

“Instruccion hecha de órden del Rei N.S. para que los Virreyes, Gobernadores, Corregidores, Alcaldes mayores é Intendentes de Provincias en todos los Dominios de S.M. puedan hacer escoger, preparar y enviar á Madrid todas las producciones curiosas de Naturaleza que se encontraren en las Tierras y Pueblos de sus distritos, á fin de que se coloquen en el Real Gabinete de Historia Natural que S.M. ha establecido en esta Corte para benficio é instruccion pública”. Instrucción 1776-05-04. Aranjuez: 1776. (ANEXO III)

“Inventario de los cuadros que existen en las salas de la Real Academia de San Fernando en el año de 1817”. R.A.B.A.S.F.

Inventarios Reales. 1555-1818. Madrid

8 BIBLIOGRAFÍA.

- ACHA, Juan. *El arte y su distribución*, Coordinación de Humanidades. Méjico: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- ACOSTA, José de. *Historia Natural y Moral de las Indias*, Fermín del Pino (edición crítica). Madrid: CSIC, 2008.
- ADAMS, Arron. *Hieronymus Bosch: 103 Paintings* (en línea). Osmora Incorporated, 2014 (Consultado 20 diciembre 2014). Disponible en Web: <http://www.maubooks.com/arron-adams/hieronymus-bosch-103-paintings.html>
- ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. *El escultor Alejandro Carnicero entre Valladolid y la Corte (1693-1756)*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2012.
- ALDROVANDI, Ulisse. *Ornithologiae hoc est De auibus historiae libri 12*. Bononiae: Franciscum de Franciscis Senensem. 1599 (Consultado 2 junio 2015). Disponible en Web: <http://amshistorica.unibo.it/26>
- ALEGRE PÉREZ, María Esther. "Los orígenes de la Real Botica y sus actuaciones al servicio de los Austrias". *Arbor*. Madrid: CSIC, 2001. CLXIX, 656, p. 239- 265.
- ALMELA, Juan Alonso. "Descripción de la Octava Maravilla del Mundo". En: ANDRÉS, Gregorio de (Ed.). *Documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid: 1962, p. 5-98.
- ALONSO JUANOLA, Vicente. "Los uniformes del Museo del Ejército", *Militaria: revista de cultura militar*. Madrid: CSIC, 1997. Nº 9, p. 149-154.
- Alquimia: Ciencia y pensamiento a través de los libros*, catálogo de la exposición. Madrid: Universidad Complutense de Madrid y Universidad de Sevilla, 2005.
- ÁLVAREZ DE QUINDÓS, Juan. *Descripción histórica del Real Bosque y casa de Aranjuez*. Madrid: 1804 (ed. Facsimil, Aranjuez, 1993,).
- Antonio Carnicero, 1748-1814*, catálogo exposición. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1997.
- AÑON, Carmen, CASTROVIEJO, Santiago y FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. *Real Jardín Botánico de Madrid, Pabellón de Invernáculos: (noticias de una restitución histórica)*. Madrid: Real Jardín Botánico de Madrid, CSIC, 1983.
- AÑON, Carmen. *Real Jardín Botánico de Madrid: sus orígenes, 1755-1781*. Madrid: CSIC, 1987.
- ARBEIZA, Teofilo de. *Martínez Compañón*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra, Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular, D.L., 1976.
- ARBETETA MIRA, Letizia. *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*. Segovia: Caja Segovia-FLG, 2003.
- ARCHIMEDES y RIVALTUS, David. *Archimedis opera quae exstant, Archimedes*. París: Claudius Morellus 1615.
- ARIAS BONEL, José Luis. "Jheronimus Bosch y la piedra de la locura". *Goya*. Madrid: 2002. Nº 287, p. 108-121.
- ARIS, Alejandro. *Medicina en la pintura*. Barcelona: Lunwerg, 2002.

ARISTÓTELES. *Historia general de aves, y animales*. FUNES Y MENDOÇA, Diego de (Traducción). Valencia: Impresor Pedro Patricio Mey, 1621.

ARMADA, Juan; SAN PIO, M^a Pilar de et. alt. *El Real Jardín Botánico de Madrid (1755-2005)*. Madrid: Ciencia, Colección y Escuela. Real Jardín Botánico, 2005.

ARNOTT, Robert; FINGER, Stanley y SMITH, Chris. *Trepanation*, Swets & Zeitlinger. Países Bajos: 2005.

ASTRANA MARÍN, Luis. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra: con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de época*. Madrid: Instituto Editorial Reus, 1951. Volumen 3.

ASÚA, Miguel de. *Science in the Vanished Arcadia: Knowledge of Nature in the Jesuit Missions of Paraguay and Río de la Plata*. Leiden; Boston: Brill, 2014.

ATTLEE, James. *Nocturne: A Journey in Search of Moonlight*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

AUBERSON, Luis Manuel. "La antigua botica del Real Monasterio del Escorial". *Boletín de la Sociedad Española de Historia de la Farmacia*. Madrid: Marzo de 1970. Nº 81, p. 9-14.

AULDJO, John Richardson. A Map of Vesuvius showing the direction of the streams of Lava in the Eruptions from 1631 A.D. to 1831 A.D. 1833. Winsconsin: Departamento de Colecciones Especiales. Memorial Library, Universidad de Wisconsin-Madison.

AZCÁRATE LUXAN, Isabel. "Cristóbal Vilella: un naturalista en la Academia". *Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: 1987. Nº 64, primer semestre, p. 417-432.

AZCÁRATE LUXAN, Isabel. *Cristobal Vilella (1742-1803), pintor y naturalista*, Manuscrito sin publicar. Madrid: Facultad de Biología, Universidad Complutense de Madrid, 1987.

BAGARRIS, Guillaume de Rascas de. *Libro de algebra en arithmetica y geometría*. NUNES, Pedro (traductor). Madrid: casa de los herederos d'Arnoldo Birckman, 1567.

BALLESTA, Francisca; OLIVA, Rafael et. alt. *Genética médica*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2004.

BARATAS, Alfredo (Ed.), *El Libro de la Naturaleza*. Madrid: Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural, Universidad Complutense de Madrid, tomo III, segunda época, 2004.

BARATAY, Eric y HARDOUIN FUGIER, Elisabeth. *Zoo: A History of Zoological Gardens in the West*. Londres: Reaktion Books, 2002.

BARONA, José Luis. *La fisiología: origen histórico de una ciencia experimental*. Torrejón de Ardoz: Colección Historia de la Ciencia y de la Técnica. AKAL, 1992.

BARRAS DE ARAGÓN, Francisco de las. "Una Historia del Perú contenida en un cuadro al óleo de 1799". *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*. Madrid: 1912. Tomo XII, p. 225-286.

BARRAS DE ARAGÓN, Francisco de las. "Documentos referentes al envío de cuadros representando mestizajes humanos y varios productos naturales del Perú, hallados en el Archivo de Indias de Sevilla". Madrid: Actas y memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria, Museo Antropológico Nacional, 1929. Volúmenes 8-9, Comunicación 72.

- BARREIRO, Agustín Jesús, *El Museo Nacional de Ciencias Naturales (1771-1935)*. Madrid: Doce Calles, 1992.
- BARREIRO, Josefina. "El Quadro del Perú (1799) y las colecciones americanas de historia natural del Museo". *El Quadro de historia del Perú (1799), un texto ilustrado del Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid)*. Lima: Universidad Agraria la Molina, 2014, p.79-108
- BECKFORD, William. *Un inglés en la España de Godoy (Cartas españolas)*. PARDO, Jesús (traducción y prólogo). Madrid: Taurus, 1966.
- BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.
- BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs : de tous les temps et de tous les pays, Nouvelle ed. entièrement refondue sous la direction de Jacques Busse*. París: Gründ, 1999.
- BENNION, Elisabeth. *Antique Medical Instruments*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- BERMÚDEZ, Cean. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800. Tomo III (Consultado 6 marzo 2015). Disponible en Web: <https://archive.org/details/diccionariohisto03cean>
- BLEICHMAR, Daniela. "Painting as Exploration: Visualizing Nature in Eighteenth-Century Colonial Science". *Colonial Latin American Review*. Taylor & Francis. Junio 2006. Volumen 15, Nº. 1, p. 81-104.
- BLEICHAMAR, Daniela. "Imágenes viajeras: La cultura visual y la Historia Natural ilustrada". *El Quadro de historia del Perú (1799), un texto ilustrado del Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid)*. Lima: Universidad Agraria la Molina, 2014, p.119-136.
- BOAS, Franz. *Cuestiones Fundamentales de la Antropología Cultural*. Buenos Aires: Ediciones Solar, 1964.
- BORELLI, Giovanni Alfonso. *De motu animalium (1680-1681)*. Roma: Imprenta Angeli Bernabó. 1680 (Consultado junio 2015). Disponible en Web: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k512312>
- BOUSSINGAULT, Jean Baptiste. *Memorias*. Bogotá: Banco de la República, 1985 (Consultado 21 agosto 2014). Disponible en Web: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/historia/memov1/memov18b.htm>.
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquim María. *Memoria biografica de los Mallorquines que se han distinguido en la antigua y moderna literatura*. Palma de Mallorca: Guasp, 1838.
- BOWEN, Emanuel. "A new accurate map of Perou and the country of the Amazonas". En: *A complete system of geography. Being a description of all the countries, islands, cities, chief towns, harbours, lakes, and rivers, mountains, mines, &c. of the known world ... In two volumes. The whole illustrated with seventy maps, by Emanuel Bowen, Geographer to His Majesty, being all new-drawn and ingraved according to the latest discoveries and surveys; making, of themselves, a complete atlas, for the use of gentlemen, merchants, mariners, and others, who delight in history and geography*. Londres: 1747. Volumen 1

- BROUX, Jean-François. *La folie en peinture, XVIe – XIXe*. Saint Etienne: Université Jean Monnet, 1999 (Consultado 1 de febrero 2015). Disponible en Web: http://jfbroux.chez-alice.fr/memoire_histoire.html.
- BRU DE RAMÓN, Juan Bautista. *Colección de láminas que representan los animales y monstruos del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid*. Madrid: Imprenta de Andrés de Sotos, 1784. Tomo II (Consultado 5 diciembre de 2014). Disponible en Web: http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/image/CSIC000654356_V02/84/.
- BRUNNER, Bernd. *The Ocean at Home: An Illustrated History of the Aquarium*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2005.
- BRUQUETAS GALÁN, Rocio. *Quadro de Historia Natural Civil y Geográfica del Reyno del Perú año 1799*. Madrid: Informe de restauración. Dirección general de Bellas Artes y Bienes Culturales, Instituto de Patrimonio Histórico Español, Ministerio de Cultura, Julio 2005.
- BUFFON, Georges-Louis Leclerc y CUVIER, Georges. *Obras completas de Buffon: con las clasificaciones comparadas de Cuvier y la continuación hasta el día*. Madrid: Mellado, 1843. Tomo XX, Volume 5.
- BUFFON, Georges-Louis Leclerc y CUVIER, Georges. *Obras completas de Buffon: aumentadas con artículos suplementarios sobre diversos animales no conocidos de Buffon*. P. A. B. C. L. (traducción al castellano). Barcelona: A. Bergnes, 1834.
- BUFFON, Georges-Louis Leclerc, *Histoire naturelle générale et particulière: servant de suite à l'histoire naturelle de l'homme*. París: Imprenta Real, 1749-1788.
- BURKE, Simon. *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Basilea: Ed. J. J. Tourneisen, 1792.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Jesús. "La empresa naturalista de Felipe II y la primera expedición científica en suelo americano: la creación del modelo expedicionario renacentista". *Congreso Internacional Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II* (Universidad Autónoma de Madrid, 20-23 abril 1998). Madrid: Parteluz, 1998. Tomo 4, p. 39 – 59.
- BUTTLAR, Adrian von y SOTO CAVA, Victoria. *Jardines del clasicismo y el romanticismo: el jardín paisajista*. Madrid: Editorial Nerea, 1993.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO, Amelia Y RINCÓN GARCÍA, Wifredo (Editores). *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: Editorial CSIC, 2008.
- CABELLO, Paz. "El Museo de América". *Anales del Museo de América*, 1, Madrid 1993.
- Cajamarca*, Almanaque estadístico departamental. Instituto Nacional de Estadística e Informática. Perú: 2001.
- CALAMA RODRIGUEZ, José María; BERGASA, Javier et. alt.. *El Escorial: Historia, Arte, Ciencia y Matemáticas*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 2011.
- CALATAYUD ARINERO, M^a Ángeles. *Catalogo de documentos del Real Gabinete de historia natural (1752 - 1786). Láminas*. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, Archivo, CSIC, 1987.
- CALATAYUD ARINERO, M^a de los Ángeles. *Catálogo crítico de los documentos del Real Gabinete de Historia Natural, 1787-1815*. Madrid: CSIC, 2000.

CALLE, Román de la. *Gusto, belleza y arte. Doce ensayos de historia de la estética y teoría de las artes*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006.

CALLEJA FOLGUERA, María C. *La reforma sanitaria en la España ilustrada*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Farmacia, 1988.

CÁMARA MUÑOZ, Alicia. (Coordinadora). *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: CEEH, Ministerio de Defensa, 2005.

CAMPOS DíEZ, María Soledad. *El Real Tribunal del Protomedicato castellano: (siglos XIV-XIX)*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 1999.

CAPEL SÁEZ, Horacio et alt.. *Los Ingenieros militares en España, siglo XVIII: repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Barcelona: Universitat Barcelona, 1983.

CAPEL, Horacio; SÁNCHEZ, Joan-Eugeni y MONCADA Omar. *De Palas a Minerva: la formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1988.

CARDONER, Antoni. *Creació i historia del "Real Colegio de Cirugía de Barcelona*. Barcelona: Societat de Cirugía, 1936.

CARDUCHO, Vicente. *Dialogos de la pintura. Su defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias*. Madrid: Impreso por Francisco Martínez, 1633.

CARRERA, Magali M. *Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings*. Austin: University of Texas Press, 2003.

CARRIÈRE, Élie Abel. "Ananassa monstrosa". *Revue horticole*. París: Librairie Agricole de la maison Rustique, 1870. Volumes 42-43.

Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando. Madrid: Ibarra, 1824.

Discovery & Exploration. Catálogo exposición. 1587-1863. Sydney: Hordern House, 2011.

CAVANILLES, Antonio Joseph. "Descripción de los géneros Aeginetia, Rizoia y Castelia". *Anales de Ciencias Naturales*. Madrid: Imprenta Real, 1801. Tomo tercero, p. 129-136.

CEAN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Akal, D.L, 2001.

CELANO, Tomás de. "Vida primera de San Francisco", *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. GUERRA, José Antonio (edición). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), nº 399. 1978.

CEREZO MARTÍNEZ, Ricardo. *La cartografía náutica española en los siglos XIV, XV y XVI*. Madrid: CSIC, 1994.

CHECA CREMADES, Fernando. *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1994.

CHECA CREMADES, Fernando y MORÁN TURINA, José Miguel. *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Ed. Cátedra, 1985.

CHERRY, Peter y LUNA, Juan J. *Luis Meléndez: Still Lifes*. Catálogo exposición. Dublin: National Gallery of Ireland, 2004.

- CHERRY, Peter. *La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo*. Catálogo exposición. Madrid: Fundación Museo Cerralbo, 2001.
- CHERRY, Peter. *Luis Meléndez Still-Life Painter*. Madrid: Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.
- CHERRY, Peter; CORTÉS, Joaquín y BARZDEVICS, Ivars. *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999.
- CHIARLONE, Quintín y MALLAINA, Carlos. *Historia de la Farmacia*. Madrid: J. M. Ducazcal, 1865.
- CHINCHILLA, Anastasio. *Anales históricos de la medicina en general: Historia de la medicina Española*. Valencia: Imprenta José Mateu Cervera, 1846.
- CLÉMENT, Jean Pierre. *Las instituciones científicas y la difusión de la Ciencia durante la Ilustración*. Madrid: Colección Historia de la Ciencia y de la Técnica, Akal, 1993.
- CLERKE, Agnes Mary. "Ferguson, James". *Dictionary of National Biography*. 1885-1900. Volumen 18.
- COBO, Jesús V. *Juan Bautista Juanini (1636-1691): saberes médicos y prácticas quirúrgicas en la primera generación del movimiento novator*. Tesis doctoral. Barcelona: Facultad de Medicina de la UAB, 2006.
- COLMEIRO, Miguel. *El Jardín Botánico de Madrid y el Gabinete de Historia Natural*. Madrid: J. M. Ducazcal, 1867.
- COLMEIRO, Miguel. *Importancia científica del Jardín Botánico de Madrid*. Madrid: J. M. Ducazcal, 1869.
- COLOMAR ALBAJAR, María Antonia. "La historia militar en las fuentes gráficas del Archivo General de Indias". *Boletín informativo. Sistema Archivístico de la Defensa*. Madrid: Ministerio de Defensa, Unidad de Coordinación de Archivos Militares, 2006. Nº 12, noviembre, p.31-45.
- COMÍN, Francisco y ZAFRA, Juan. *Historia de la Hacienda en España (siglos XVI-XX): homenaje a D. Felipe Ruiz Martín*. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1991 (Consultado 21 de diciembre 2014). Disponible en Web: <http://www.minhap.gob.es/es-ES/EI%20Ministerio/Historia%20del%20Ministerio/Paginas/Historia.aspx>
- CONTRERAS, Carlos. *Los mineros y el rey: los andes del norte: Hualgayoc, 1770-1825*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1995.
- CORTÉS, Valerià. *Anatomía, Academia y dibujo clásico*. Madrid: Cátedra, 1994.
- COSSÍO, José María de. *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Ediciones AKAL, Volumen 1, 1998.
- COTALERO VALLEDOR, Armando. "El Padre José de Zaragoza y la astronomía de su tiempo", *Estudios sobre la ciencia española del siglo XVII*. Madrid: Gráfica Universal, 1935, p. 65-225.
- CRANSTON, Maurice. *Jean-Jacques: The Early Life and Work of Jean-Jacques Rousseau, 1712-1754*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
- CRAVERI, Benedetta. *Madame du Deffand y su mundo*. Madrid: Siruela, 2005.

CUMBERLAND, Richard. *An accurate and descriptive catalogue of the several paintings in the king of Spain's palace at Madrid, with some account of the pictures in the Buen-Retiro*. Londres: C. Dilly, in the Poultry; and J. Walter, Charing-Cross, 1787.

CURIEL, Gustavo. "Tránsito de obras suntuarias a la Nueva España". *España y Nueva España: sus acciones transmarítimas: memorias del I simposio internacional, celebrado en la ciudad de México, del 23 al 26 de octubre de 1990*. Méjico: Universidad Iberoamericana, 1991.

DAUBENTON, Louis Jean Marie. *Enciclopedia metódica. Historia natural de las aves*. Madrid: Antonio de Sancha, Tomo II, 1788.

DÍAZ GALLEGOS, Carmen. "Las decoraciones murales en la planta principal del Palacio Real de Madrid". *Arbor*. Madrid: CSIC, 2001. CLXIX, 665 (Mayo), p. 59-81.

DÍAZ PADRÓN, Matías y ROYO-VILLANOVA, Mercedes. *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Madrid: Museo del Prado, 1992.

DÍAZ PADRÓN, Matías. "Tres lienzos de Martín de Vos identificados en el Consejo de Estado y en la colección Osuna", *Boletín del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1982. Número 7, tomo III, p. 3-10.

DÍAZ PADRÓN, Matías. *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*. Barcelona: Prensa Ibérica, Vol II, 1995.

DÍAZ PADRÓN, Matías. *La pintura flamenca del siglo XVII en España*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense Madrid, 1976, XII tomos.

Diccionario de Autoridades. Tomo VI, 1739. (Consultado online 05 junio 2014). Disponible en web en <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiguos-1726-1996/diccionario-de-autoridades>

Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. Madrid: Vigésima Primera Edición, tomo II, 1992

DIDEROT, Denis y D'ALEMBERT, Jean le' Rond. *Encyclopédie Histoire Naturelle*. Vol. VI Minéralogie.

DILLON, John Talbot. *Travels through Spain, with a view to illustrate the natural history and physical geography of that Kingdom*. Londres: R. Baldwin, 1782.

Directorio franciscano. Fuentes biográficas franciscanas. Madrid: 1998. 7ª edición, p. 135-228 (Consultado 25 de noviembre de 2014). Disponible en Web: <http://www.franciscanos.org/fuentes/1Cel03.html>.

Documento ológrafo del Conde de Hugo, comunicando la intención de donar 40 cuadros de animales que forman un tríptico, 3 de noviembre de 1865, Archivo Museo Nacional del Prado (A. M. P.) Caja 98, leg. 16.01, exp. 4.

DOU, Albert, S.J. "Matemáticos españoles jesuitas de los siglos 16 y 17.". *Archivum Historicum Societatis Iesu*. Roma: 1997. Nº132, p. 301-321.

DOU, Albert. "Las matemáticas en la España de los Austrias". *Estudios sobre Julio Rey Pastor (1888-1962)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1990, p.151-172.

DRICKS, Henry. *Perpetuum Mobile: Or, A History of the Search for Self-motive Power from the 13th to the 19th Century*, E. & F.N. Londres: Spon, 1870.

ENCISO RECIO, Luis Miguel. *Compases finales de la cultura ilustrada en la época de Carlos IV*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2013.

Encuesta Complementaria de Pueblos Indígenas (ECPI), realizada en Argentina en el 2004-2005 como complemento al censo del 2001. (Consultado 14 febrero 2015). Disponible en Web: http://www.indec.gov.ar/micro_sitios/webcenso/ECPI/index_ecpi.asp

ESOPO, *Fábulas*, Cholsamaj Fundacion, Guatemala 2002.

ESPINOSA, María del Carmen. "Aportes documentales a los bodegones de Meléndez". *Boletín del Museo del Prado*. Madrid: 1989. Nº 28, p. 67-77.

ESTALA, Pedro. *El viagero universal ó Noticia del mundo antiguo y nuevo*. Madrid: Imprenta de Villalpando, 1801. Tomo XXXVIII.

ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel. "Las pinturas de castas, imágenes de una sociedad variopinta". En: GARCÍA, María Luisa. *México en el mundo de las colecciones de arte*. Méjico D. F: UCOL, 1994.

FABER KOLB, Arianne. *Jan Brueghel the Elder: The Entry of the Animals Into Noah's Ark*. Los Ángeles: Getty Publications, 2005.

FALK, Kurt. *The Unknown Hieronymus Bosch*. Berkeley: North Atlantic Books, 2008.

FALOMIR FAUS, Miguel. *Los Bassano en la España del Siglo de Oro: 29 de marzo - 27 de mayo 2001*. Catálogo exposición. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001.

FAUJAS DE SAINT-FOND, Barthélemy. *Description des expériences de la machine aérostatique de M.M de Montgolfier, et de celles auxquelles cette découverte a donné lieu*. París: Chez Couchet, 1783.

FEIJÓO, Benito Jerónimo. *Cartas eruditas y curiosas: En que por la mayor parte se continúa el designio del Teatro critico universal, impugnando ó reduciendo á dudosas varias opiniones comunes*. Madrid: Real Compañía de Impresores y Libreros, 1777.

FEINGOLD, Mordechai. (ed.) *The new science and Jesuit science. Seventeenth century perspectives*. Cambridge: MIT Press; Dordrecht: Boston, 2003.

FELDHAY, Rivka. "Knowledge and Salvation in Jesuit Culture". *Science in Context* 1, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 195-213.

FERINO PADGEN, Sylvia y KUSCHE, Maria. *Sofonisba Anguissola: a Renaissance woman*. Washington D.C: National Museum of Women in the Arts, 1995.

FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria. (transcripción), *Testamentaria de Carlos II, 1701-1703*. Madrid: Patronato Nacional de Museos, Museo del Prado, 1975.

FERNÁNDEZ DE GREGORIO, Manuel. *Diccionario elemental de farmacia, botánica y materia médica*. Madrid: Imprenta Real, 1803.

FERNÁNDEZ NAVARRETE, Martín. *Biblioteca Marítima Española*. Madrid: Viuda de Calero, Madrid, 1851. Tomo II.

FERNÁNDEZ NAVARRETE, Martín; SALVÁ, Miguel y SAINZ DE BARANDA, Pedro. "Fundación de los estudios generales en el colegio imperial de los Jesuitas de Madrid, hecha por Felipe IV en 1625." *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Madrid: Viuda de Calero, 1843. Volumen 3.

- FERNÁNDEZ PÉREZ, Joaquín. *Humboldt: el descubrimiento de la naturaleza*. Madrid: Nivela, 2002.
- FERNÁNDEZ PÉREZ, Iván. *Aproximación histórica al desarrollo de la astronomía en España*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2010.
- FIGUEROA, Vicente Jesús. "Rasgos semicriollos en el español no estándar de la región suroriental cubana", En: ALEZA IZQUIERDO, Milagros; FUSTER, Miguel y LEPINETTE LEPERS, Brigitte. *El contacto lingüístico en el desarrollo de las lenguas occidentales*, Universitat de València, 1999.
- FIGUIER, Louis. *Los grandes inventos antiguos y modernos en las ciencias, la industria y las artes*. Madrid: Gaspar Editores, 1867.
- FINALDI, Gabriele. "Notas sobre dos obras napolitanas en el Prado: I. *Dos filósofos*, un cuadro de Pietro Beato". *Boletín del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 2012. Tomo XXX, núm. 48, p. 84-93.
- FITZ DARBY, Delphine. "Ribera and the Wise Men". *The Art Bulletin*. Nueva York: Official Publication of the College Art Association, 1962. N° 44, p. 279-307.
- FLORES, Jorge Basilio. *Mesue defendido contrad D. Felix Palacios. Muy util para todos los profesores de la Medicina. Dedicase al doctissimo, y M. Ilustro Real Prothomedicato*. Murcia: r Joseph Diaz Cayuelas. 1721.
- FRANCES CAUSAPE, M^a del Carmen. "Colección de Medicamentos". *El Museo De La Farmacia Hispana*. Madrid: Ed. Universidad Complutense de Madrid. Consejo Social, 1993.
- FURCHHEIM, Federigo. *Bibliografia del Vesuvio: Compilata e Corredata di Note Critiche Estratte dai Più Autorevoli Scrittori Vesuviani*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- FURIO, Antonio. *Diccionario histórico de los Ilustres Profesores de las Bellas Artes en Mallorca*. Palma: 1839.
- GAETANI, Pietro Antonio y MEI, Cosimo Maria. *Museum Mazzuchellianum, seu Numismata virorum doctrina praestantium, quae apud Jo. Mariam comitem Mazzuchellum Brixiae servantur, a Petro Antonio de comitibus Gaetanis Brixiano presbytero, et patritio Romano. Edita atque illustrata. Accedit versio italica studio equitis Cosimi Mei elaborata*. Venezia: Imprenta Antonii Zatta, 1761-1763. Tomo I.
- GALERA GÓMEZ, Andrés. *Ciencia a la sombra del Vesubio: ensayo sobre el conocimiento de la naturaleza*. Madrid: CSIC, 2003.
- GALERA GÓMEZ, Andrés. *Las corbetas del rey: el viaje alrededor del mundo de Alejandro Malaspina (1789-1794)*. Bilbao: Fundacion BBVA, 2010.
- GALILEI, Galileo. *Le opere di Galileo Galilei : edizione nazionale sotto gli auspicii di sua maestà il re d'Italia*. Florencia: G. Barbera, 1900. Volumen 10 (Consultado 5 de marzo 2015). Disponible en Web:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k94909c.r=Le+opere+di+Galileo+Galilei+volume+X.langES>
- GARCIA BELMAR, Antonio.; BERTOMEU SANCHEZ, José Ramón. "Pedro Gutiérrez Bueno (1745-1822), los libros de texto y los nuevos públicos de la química en el último tercio del siglo XVIII". *Dynamis*. Granada: Acta Hisp. Med. Sci. Hist. Ilust., 2001. 21, p. 351-374.

GARCÍA NIETO, Víctor Manuel. *IV centenario de los libros de Pediatría escritos por Luis Mercado y Francisco Pérez Cascales*. Madrid: Cuadernos de Historia de la Pediatría Española. Asociación Española de Pediatría, 2011. Nº 1. (Consultado 2 de marzo 2015). Disponible en Web: https://www.aeped.es/sites/default/files/_cuaderno_de_historia_num_1.pdf.

GARCÍA SÁIZ, M^a Concepción y JIMÉNEZ VILLALBA, Felix. "Museo de América, mucho más que un museo". Zaragoza: *ARTigrama*, 2009. Nº 24, p. 83-118.

GARCÍA SÁIZ, M^a Concepción. "La imagen del mestizaje". *El Mestizaje Americano*. Madrid: Museo de América, 1985.

GARCÍA SÁIZ, M^a Concepción. *The Castes: a Genre of Mexican Painting / Las Castas Mexicanas, un género pictórico americano*. Milán: Imprenta Olivetti, 1989.

GARCÍA-CONDE GÓMEZ, Francisco J. *La estimación social del medico en relación con su eficacia*. Madrid: Real Academia Nacional Medicina, 1994.

GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen. *Gaspar Becerra y las pinturas de la Torre de la Reina en el Palacio de El Pardo*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2005.

GARRIDO, Carmen y CHERRY, Peter. *Luis Meléndez: la serie de bodegones para el Príncipe de Asturias: estudio técnico*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004.

GIACOBINI, Giacomo y GIRAUDI, Ricarda. "Y el hombre encontró al Simio". *Elementos*. Méjico: Universidad Autónoma de Puebla, 2007. Nº 68, p. 3-23.

GIL DE ZÁRATE, Antonio. *De la Instrucción pública en España*. Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos. Madrid: 1835. T III.

GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique. *Ejército, ciencia y sociedad en la España del Antiguo Régimen*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante, 1995.

GLENDINNING, Nigel. "El retrato en la obra de Goya. Aristócratas y burgueses de signo variado". En: CALVO SERRALLER, Francisco. *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a E. Lafuente Ferrari*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1987.

GÓMEZ CANO, Joaquín y ORELLANA ESCUDERO, Gerardo. *Las aves en el Museo del Prado*. Madrid: Sociedad Española de Ornitología (SEO) /BirdLife, 2010.

GÓMEZ CENTURIÓN, Carlos. *Alhajas para Soberanos, Los animales reales en el siglo XVIII: de las leoneras a las mascotas de cámara*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2011.

GÓMEZ CUMPA, José W. "Trujillo del Perú: Una visión ilustrada de la sociedad regional en el norte del Perú (siglos XVI – XVIII)". Chiclayo, Perú. Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo, 2006 (Consultado 9 de junio 2014). Disponible en Web: <http://www.monografias.com/trabajos36/trujillo-peru/trujillo-peru.shtml>

GOMIS, Alberto. *La biología en el siglo XIX*. Madrid: Historia de la Ciencia y de la Técnica, Akal, 1991. Volumen 43

GONZÁLEZ BUENO, Antonio. Antonio José Cavanilles (1745-1804). *La pasión por la ciencia*. Madrid: Fundación Jorge Juan, 2002.

GONZÁLEZ BUENO, Antonio. *Gómez Ortega, Zea, Cavanilles. Tres botánicos de la Ilustración*. Madrid: Nivola, 2002.

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. "Erasmus de Rotterdam". *El Retrato del Renacimiento*. Catálogo exposición. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene. "La piedra de la locura". *Revista Digital de Iconografía Medieval*. Madrid: 2012. Volumen IV, nº 8, p. 79-88.

GONZÁLEZ IGLESIAS, Julio; GONZÁLEZ PÉREZ, Julio y GONZÁLEZ PÉREZ, Jorge. *Historia de la extracción dentaria*. Madrid: Yeltes, 2007.

GONZÁLEZ LOZANO, Regina María del Carmen y ALMENDIA LÓPEZ, María Guadalupe. *El Protomedicato*. En SOBERANES FERNÁNDEZ, José Luis (Coordinador). *Memoria del III Congreso de historia del derecho mexicano*. Méjico: Instituto De Investigaciones Jurídicas, 1983.

GRANJEL, Luis S. *La medicina española del siglo XVIII*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.

GRANJEL, Luis S. *Historia general de la medicina española: La medicina española del siglo XVII*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1978.

GREDILLA, Apolinar Federico. *Biografía de José Celestino Mutis: con la relación de su viaje y estudios practicados en el Nuevo Reino de Granada*. Valladolid: Editorial MAXTOR, 2009.

GROSS, Charles G. "Psychosurgery, Renaissance art". *Trends Neurosci*. 1999. Volumen XXII, nº 10.

GSCHWEND, Jordan y PÉREZ DE TUDELA, Almudena. "Exótica habsburgica. La Casa de Austria y las colecciones exóticas en el Renacimiento temprano". En: ALFONSO MOLA, Marina y MARTÍNEZ SHAW, Carlos (eds.), *Oriente en Palacio: tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2003, p. 27-44.

GSCHWEND, Jordan y PÉREZ DE TUDELA, Almudena. "Renaissance Ménageries: Exotic Animals and Pets at the Habsburg Courts in Iberia and Central Europe". En: ENENKEL, Karl A.E. y SMITH, Paul J. (eds.): *Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and Visual Arts*. Leiden: Brill, 2007, p. 419-447.

GUERRA DE LA VEGA, Ramón. *Juan de Villanueva*. Fuenlabrada: Graficino, 1986. Tomo II.

GUERRA, François-Xavier. *Modernidad e independencias: Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. Madrid: Fundación Studium y Ediciones Encuentro, 2009.

GUERRERO ACOSTA, Juan Manuel. "El ejército francés en Madrid". *Los franceses en Madrid. 1808. Información, propaganda y comportamiento popular*. Madrid: Instituto de Historia y Cultura Militar. Nº Extraordinario, Mayo 2004.

GUIJARRO MORA, Víctor. *Los instrumentos de la ciencia ilustrada. Física experimental en los reales estudios de San Isidro de Madrid (1770-1835)*. Madrid: Editorial UNED, 2013.

GUTIERREZ DE CEBALLOS, Alfonso R. *Introducción al arte español: El siglo XVIII: Entre tradición y academia*. Madrid: Silex Ediciones, 1992.

GUTIERREZ USILLOS, Andrés. "Nuevas aportaciones en torno al lienzo titulado Los mulatos de Esmeraldas. Estudio técnico, radiográfico e histórico". *Anales del Museo de América*. Madrid: Museo de América, 2012. XX

GUTIÉRREZ, Ramón (Coord.), *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983.

HAMILTON, William. *Observations on Mount Vesuvius, Mount Etna, and other volcanos: in a series of letters, addressed to the Royal Society*, Londres: Impresor Thomas Cadell, 1774.

HARRIS, Marvin. *El desarrollo de la teoría antropológica. Historia de las teorías de la cultura*. Madrid: Siglo XXI de España editores, 12ª edición en español, 1996. (1ª edición en español 1979, original norteamericano de 1968)

HARRIS, Steven J. "Transposing the Merton Thesis: Apostolic Spirituality and the Establishment of the Jesuit Scientific Tradition". *Science in Context* 3. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 29-67.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel. *El primer teatro de La Habana. El Coliseo (1775-1793)*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea. Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, 2009.

HIDALGO DE AGÜERO, Bartolomé. *Tesoro de la verdadera cirugía y via particular contra la comun*. Valencia: Casa de Claudio Macè, 1654.

HIRSCHAUER, Gretchen; A. METZGER, Catherine A.; CHERRY Peter y SESEÑA, Natacha. *Luis Meléndez: Master of the Spanish Still Life*. New Heaven: Yale University Press, 2009.

HOAGE, Robert G. y DEISS, William. A. (Editores), *New Worlds, New Animals. From Menagerie to Zoological Park in the Nineteenth Century*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1996.

HULL, Vida J. "The single serpent: family pride and female education in a portrait by Lucia Anguissola, a woman artist of the renaissance". *Southeastern College Art Conference Review*, 2011. (Consultado 2 de marzo de 2015). Disponible en Web: <http://www.thefreelibrary.com/The+single+serpent%3A+family+pride+and+female+education+in+a+portrait...-a0275312520>.

HUMBLE, William. *Dictionary of geology and mineralogy: comprising such terms in botany, chemistry, comparative anatomy, conchology, entomology, palaeontology, zoology, and other branches of natural history, as are connected with the study of geology*. Londres: H. Washbourne, 1843.

HUTTON, James. *Theory of the Earth: With Proofs and Illustrations, in Four Parts*. Londres: Geological Society of London, 1997.

Jardín y naturaleza en el siglo XVI, Felipe II: el rey íntimo, Palacio del Real Sitio de Aranjuez, 23 de septiembre-23 de noviembre, 1998. Catálogo de exposición. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

JERÉZ MOLINER, Felipe. "El estudio de la anatomía en la formación académica de los artistas durante el periodo Ilustrado. Aportaciones de algunos pintores y grabadores valencianos". *Ars Longa*. Valencia: Universidad de Valencia, 2005-2006. Nº 14-15, p. 217-231.

JONSTON, Jon. *Historia Naturalis de Piscibus et Cetis*. Amsterdam: 1657. Libro V.

JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. "Un Goya exótico: La osa hormiguera de Su Majestad". *Goya, Revista de Arte*. Madrid: 2011. Nº 336, p. 242-253

JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. *La Casita del Príncipe de El Escorial*. Cuadernos de Restauración de Iberdrola. Madrid: Iberdrola, 2006.

JORDAN, William B. y CHERRY, Peter. *El bodegón español de Velázquez a Goya*. Madrid: El Viso, 1995.

JUAN, Jorge. *Examen marítimo teórico práctico, o Tratado de Mecánica aplicado á la construcción, conocimiento y manejo de los navíos y demás embarcaciones*. Madrid: Imprenta Real, 1793. Segunda Edición.

JUANINI, Juan Bautista. *Discurso phisico, y polilico [sic], que demuestra los movimientos que produce la fermentación, y materias nitrosas en los cuerpos sublunares, y las causas que perturban las benignas, y saludables influencias desta villa de Madrid*. Madrid: Imprenta Real, 1689.

JURETSCHKE, Hans. *Despachos de los representantes diplomáticos de la Corte de Viena, acreditados en Madrid durante el reinado de Carlos III (1759-1788)*. Madrid: Instituto Germano-Español de Investigación de la Sociedad Görres, 1982. Tomo X.

KANT, Emmanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2004.

KATZEW, Ilona. *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-century Mexico*. New Heaven: Yale University Press, 2004.

La Biblia. Que es los sacros libros del Vieio y Nuevo testamento. IACOBI, Lorenzo (Editor) Ámsterdam: 1602.

LABARTA, Ana. "Textos para el estudio de la terapéutica entre los moriscos valencianos." *Dynamis*, Granada: Departamento de Historia de la Medicina, Departamento de Historia de la Medicina, 1981. Volumen 1, p. 289-310.

LAERCIO, Diógenes. *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*. Madrid: Luis Navarro, 1887. Libro IX, Tomo II (Consultado 9 de marzo 2015). Disponible en Web: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12140528718935940987213/index.htm>

LAFUENTE, Antonio y PESET, José Luis. "Política científica y espionaje industrial en los viajes de Jorge Juan y Antono de Ulloa". *Mélanges de la Casa de Velázquez*. Madrid: 1981. Nº 17.

LAFUENTE, Antonio. *Guía del Madrid Científico*. Madrid: CSIC, Doce Calles, 1998.

LAÍN ENTRALGO, Pedro. *Historia de la medicina*. Barcelona: Elsevier-Masson, 2006.

LASSO DE LA VEGA, Jorge. *La marina real de España à fines del siglo XVIII y principios del XIX*. Madrid: Imprenta Viuda de Calero, 1863. Volumen 2.

Latino América. Méjico: Centro de Estudios Latinoamericanos, Dirección General de Publicaciones Universidad Nacional Autónoma de México, 1971,

LE BÉGUE DE PRESLE, Achille Guillaume. *El conservador de la salud, ó Aviso a todas las gentes acerca de los peligros que les importa evitar para mantenerse con buena salud, y prolongar la vida*. GALISTEO Y XIORRO, Felix (traductor). Madrid: Pedro Marin, 1776

Legajo 1549, Indiferente General, Archivo de Indias. Sevilla. En F. de las Barras de Aragón, "Documentos referentes al envío de cuadros representando mestizajes humanos y varios productos naturales del Perú, hallados en el Archivo de Indias de Sevilla". Comunicación 72, *Actas y memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, Volúmenes 8-9, Museo Antropológico Nacional, 1929

LEÓN, Jorge. *Botánica de los cultivos tropicales*. Costa Rica: Editorial Agroamérica, IICA, Costa Rica, 2000.

- LEQUANDA, José Ignacio. "Descripción del Partido de Saña y Lambayeque" en *Mercurio Peruano*. Lima, 1793. Tomo IX.
- LEQUANDA, José Ignacio. "Descripción geográfica de la ciudad y partido de Truxillo" en *Mercurio Peruano*. Lima: 1793. Tomo VIII, Nº 263.
- LEQUANDA, José Ignacio. "Descripción geográfica del Partido de Piura". *Mercurio Peruano*. Lima: 1793. Tomo VIII. Tomo VIII, Nº 263, F. 167.
- LEQUANDA, José Ignacio. *Idea Sucinta del comercio del Perú y medios de prosperarlo con una noticia general de sus producciones*. Lima: 1794. (Facsimil, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1977).
- LEQUANDA, José Ignacio., "Descripción geográfica del Partido de Caxamarca en la Intendencia de Truxillo" en *Mercurio Peruano*, tomo X. F. 167.
- LERMAN, Salvador. *Historia de la odontología y su ejercicio legal*. Buenos Aires: Editorial Mundi, 1964.
- Lista de los objetos que comprende la Exposición Americanista*. Catálogo Exposición. Madrid: Imprenta de M. Romero, 1881.
- LÍTER, Carmen; HERRERO, Ana y SANCHÍS, Francisca. *La geografía entre los siglos XVI y XVII*. Madrid: Ediciones AKAL, 1996.
- LLANOS Y GUZMAN, Mateo. *Discurso phisico, y polilico [sic], que demuestra los movimientos que produce la fermentación, y materias nitrosas en los cuerpos sublunares, y las causas que perturban las benignas, y saludables influencias ... desta villa de Madriden la segunda parte se pone un methodo preservativo de los malos vapores, y exhalaciones. de las calles de Madrid descrivese tambien la calidad, y modo de hacer del caphe, y del the y del modo que se prepara el vino de la China-China ... para las calenturas, tercianas, y quartanas*. Madrid: Imprenta Real, 1689.
- LOISEL, Gustave, *Histoire des ménageries de l'antiquité à nos jours*. París: O. Doin, 1912. Volumen III.
- LÓPEZ- BELTRÁN, Carlos. "Sangre y temperamento: pureza y mestizajes en las sociedades de castas americanas". En: GORBACH, Frida y LÓPEZ-BELTRÁN, Carlos (editores). *Saberes locales: ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2011, pp. 289-342.
- LÓPEZ GAJATE, Juan. "La Botica de San Lorenzo de El Escorial". *La Ciencia en el Monasterio de El Escorial. Actas del Simposium*. Madrid: Ediciones Escorialenses, 1992. Tomo 1, p. 276-379.
- LÓPEZ NAVÍO, José. "La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés." *Analecta Calasanciana*. Madrid: Revista Calasancia, 1962. 7-8, p. 262-330.
- LÓPEZ PÉREZ, Miguel. "La Alquimia un problema social en la España del siglo XVII". *Llull: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*. Zaragoza: 2000. Vol. 23, Nº 48.
- LÓPEZ PÉREZ, Miguel. "La influencia de la Alquimia medieval hispana en la Europa moderna". *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia*. Madrid: 2002. Volumen 54, Fasc. 2.

LÓPEZ PIÑERO José María. *La introducción a la ciencia moderna en España*. Barcelona: Ariel, 1969.

LÓPEZ PIÑERO, José María et alt. *Medica Hispanica, 1475-1955*. Valencia: Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia, 1987-1997. Vol.I, y vol. II.

LÓPEZ PIÑERO, José María y GLICK, Thomas F. *El Megaterio de Bru y el presidente Jefferson. Una relación insospechada en los albores de la paleontología*. Valencia: Universitat de València, 1993.

LÓPEZ PIÑERO, José María y PARDO TOMÁS, José. *La influencia de Francisco Hernández (1512-1587) en la constitución de la botánica y la materia médica modernas*. Valencia: Universitat de Valencia, 1996.

LÓPEZ PIÑERO, José María. *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Labor, 1979.

LÓPEZ PIÑERO, José María. *El Códice Pomar (ca. 1590). El interés de Felipe II por la historia natural y la expedición Hernández a América*. Valencia: Universitat de València, 1991 (Consultado 3 de diciembre 2014). Disponible en Web: digital.csic.es/bitstream/10261/108453/1/XXXVII_Codice_Pomar.pdf.

LÓPEZ PIÑERO, José María. *La introducción a la ciencia moderna en España*. Barcelona: Ariel, 1969.

LÓPEZ PIÑERO, Jose María. *Medicina e Historia Natural en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Valencia: Universidad de Valencia, 2007.

LÓPEZ PIÑERO, José María. *Medicina moderna y sociedad española: siglos XVI-XIX*, Cátedra e Instituto de Historia de la Medicina, 1976.

LÓPEZ-OCÓN CABRERA, Leoncio y PÉREZ-MONTES SALMERÓN, Carmen María (editores). *Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898): tras la senda de un explorador*. Madrid: Instituto de Historia, CSIC, 2000.

LORENZANA, Francisco Antonio. *Historia de la Nueva España escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés*. Méjico: Imprenta de Hogal, 1770.

LORING, José Manuel. "Aportación de los destiladores de El Escorial a la fabricación de quintaesencias: materia vegetal empleada en dichas técnicas y un tratado anónimo de destilación (s. XVI) en el ámbito escurialense". *La ciencia en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium*. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, Madrid 1993.

Lost Crops of the Incas: Little-known Plants of the Andes with Promise for Worldwide Cultivation, National Research Council (U.S.). Advisory Committee on Technology Innovation. National Academy Press, 1989.

LUNA, J. José; CHERRY, Peter y SESEÑA, Natacha. *Luis Meléndez. Bodegones*. Catálogo exposición. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004.

LUNA, Juan José. "América en los bodegones de Luis Meléndez". *Madrid en el contexto de lo Hispánico desde la época de los Descubrimientos*. Madrid: Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Actas del congreso, 1994. Tomo I, p. 535-541.

LUNA, Juan José. *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799*. Bilbao: Servicio central de publicaciones del Gobierno Vasco, 1991.

LUNARDI, Vincenzo. *An account of five aerial voyages in Scotland*. 20 Abril 1786. Edimburgo: J. Bell, 1786.

MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid: Impresor José de Rojas, Madrid, 1847. Tomo 1.

MADRAZO Y KUNTZ, Pedro de. Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872.

MAÍLLO SALGADO, Felipe. *Los arabismos del castellano en la Baja Edad Media*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.

MALASPINA, Alessandro. *Viaje al Río de la Plata en el siglo XVIII: reedición de los documentos relativos al viaje de las corbetas Descubierta y Atrevida e informes de sus oficiales sobre el virreinato*. NOVO Y COLSÓN, Pedro y RATTO, Héctor (editores). Buenos Aires: La Facultad, Bernabé y cía, 1938.

MALASPINA, Alessandro. *Viaje político-científico alrededor del mundo por las corbetas Descubierta y Atrevida al mando de los capitanes de navío Alejandro Malaspina y José de Bustamante y Guerra, desde 1789 á 1794*. Valladolid: Editorial MAXTOR, 2012.

MALDONADO POLO, J. Luis. *Las huellas de la razón: la expedición científica de Centroamérica, 1795-1803*. Madrid: Estudios sobre la Ciencia, CSIC, 2001.

MALTESE, Corrado (Coord.). *Las técnicas artísticas*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra, 1999.

MANO, J. M. de la. "Vida privada y oficio de un veneciano al servicio de Carlos III". Catálogo de la exposición *Lorenzo Tiepolo*. Museo del Prado, Madrid, 1999.

MARCAIDA LÓPEZ, José Ramón. *Juan Eusebio Nieremberg y la ciencia del Barroco. Conocimiento y representación de la naturaleza en la España del siglo XVII*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2011.

MARION, Fulgence. *The conquest of the skies. A history of balloons and balloon voyages. From the French of F. Marion*. Nueva York: Charles Scribner & co., 1870.

MARTÍN MARTÍN, Teodoro. "Dos imágenes y una figura. Aproximación documental e icónica a fray Martín de la Vera, XV Prior de San Lorenzo del Escorial". *El Monasterio del Escorial y la pintura. Actas del Symposium 1/5-IX-2001*. 2001.

MARTÍNEZ BOGO, Enrique. *Retórica y agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2009.

MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar Jaime. *Trujillo del Perú en el siglo XVIII*. Madrid: Cultura Hispánica, 1978-1994.

MARTÍNEZ CUESTA, Juan. "El Infante don Gabriel de Borbón y su actividad como mecenas de pintura". *Boletín del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 2005. Nº 30, p. 39-61.

MARTÍNEZ CUESTA, Juan. "Juan Gálvez y Leandro Fernández de Moratín. Cuatro escenas, obra de Gálvez, inspiradas en las comedias de Moratín". *Espacio, Tiempo y Forma*. Madrid: UNED, 1999. Serie VII, Historia del Arte, I. 12, Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/viewFile/2346/2219>

- MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, José. "Felipe IV fundador de los Estudios Reales". Madrid: Anales Instituto Estudios Madrileños, 1985.
- MARTÍNEZ IBÁÑEZ, María A. "La Pintura de Antonio Carnicero Mancio en el Prado". Boletín del Museo del Prado. Madrid: Museo del Prado, 1990. Volumen XI, nº 29.
- MARTÍNEZ VEIGA, Ubaldo. *Historia de la antropología. Formaciones socioeconómicas y praxis antropológicas, teorías e ideologías*. Madrid: UNED, 2013.
- MARTÍNEZ, Crisóstomo. *El atlas anatómico de Crisóstomo Martínez, grabador y microscopista del siglo XVII*. LÓPEZ PIÑERO, José María (editor). Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1964.
- MARTINEZ, Martín. *Anatomía completa del hombre, con todos los hallazgos, nuevas doctrinas y observaciones raras hasta el tiempo presente, y muchas advertencias necesarias para la cirugía: segun el methodo con que se explica en nuestro theatro de Madrid*. Madrid: Imprenta Real, por don Miguel Francisco Rodriguez, 1745.
- MARZAL, Manuel María. *Historia de la antropología cultural*. Quito: Editorial Abya Yala, 1997.
- MARTÍNEZ IBÁÑEZ, M. A. Antonio Carnicero. Salamanca: Caja Salamanca y Soria, 1997.
- MATILLA TASCÓN, Antonio. *El infante do Luis Antonio de Borbón y su herencia*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, CSIC y Ayuntamiento de Madrid, Artes Gráficas Municipales, Madrid, 1989.
- MATILLA TASCÓN, Antonio. *El Infante Don Luis Antonio de Borbón y su Herencia*, Ayuntamiento de Madrid, Instituto de Estudios Madrileños del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1989.
- MAYOS, Gonçal. *D'Alembert: el nuevo intelectual entre "biopolítica" y "capitalismo de imprenta"*. Barcelona: Publicacions i Edicions Univ., 2009.
- MAZO PÉREZ, Ana Victoria. "El oso hormiguero de Su Majestad", *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*. Madrid: 2006. Volumen LVIII, nº 1, enero-junio, p. 281-294.
- MAZZEO, Cristina Ana. *El comercio libre en el Perú: las estrategias de un comerciante criollo, José Antonio de Lavalle y Cortés, Conde de Premio Real, 1777-1815*. Lima: Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994.
- MEIGE, Henry. "Un nouveau tableau représentant les arracheurs de 'pierres de tête'". *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. París : 1899. Nº 12, p. 170-176.
- MEIGE, Henry. "Les peintres de la médecine (écoles flamande et hollandaise): 'pierres de tête' et 'pierres de ventre'". *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. París : 1900. Nº 13, p. 77-99.
- MEIGE, Henry. "L'opération des pierres de tête". *Aesculape*. París: 1932. Nº 22, p. 50-62.
- MEIGE, Henry. "Les arracheurs de 'pierres de tête'". *Janus. Archives internationales pour l'histoire de la médecine et pour la géographie médicale*. Amsterdam: 1896.
- MEIGE, Henry. "Les peintres de la médecine (écoles flamande et hollandaise): les opérations sur la tête". *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. París : Masson et Cie, 1895. Nº 8.
- MEIGE, Henry. "Les peintres de la médecine (écoles flamande et hollandaise): documents nouveaux sur les opérations sur la tête". *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. París: Lecrosnier et Babé, 1898. Nº 11, p. 199-212.

- MELLONI, Biagio John ; DOX, Ida y EISNER, Gilbert M. *Diccionario médico ilustrado de Melloni*. Barcelona: Ed. Reverte, 1982.
- Memorie per servire alla storia letteraria e civile*. Venezia: 1795. Volumen 20.
- MERCANT, Jaume E. *Historia de la farmacoterapia: Siglos XVIII y XIX. La Farmacia monástica de la Raal Cartuja de Valldemossa*. Barcelona: Departament de Medicina. Universidad Autónoma de Barcelona, 2008. Tomo 1.
- Mercurio de España*, Julio 1784. Imprenta Real.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de. *Manual de Madrid: descripción de la corte y de la villa*. Madrid: D. M. de Burgos, 1831.
- MEZQUITA MORENO, Daniel. *La vida de los huesos. Discurso de Entrada. Leído por el nuevo académico de número y contestación del Exmo. sr. Doctor D. Valentín Matilla, Académico de número y secretario perpetuo de la corporación*. Madrid: Real Academia Nacional de Medicina, 8 abril 1960. Estados Artes Gráficas, 1960.
- MOLINA, Álvaro. "Arte, crisis e Imagen de América en los "Retratos de Españoles Ilustres": una revisión del pasado". *Arte y crisis en Iberoamérica: segundas Jornadas de Historia del Arte*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2004, p. 67-75.
- MONTERO DE ESPINOSA, Marisa González. *La ilustración y el hombre americano: descripciones etnológicas de la Expedición Malaspina*. Madrid: Editorial CSIC, 1992.
- MONTERO, Ángel. *La paleontología y sus colecciones desde el Real Gabinete de Historia Natural al Museo Nacional de Ciencias Naturales*. Madrid: CSIC, 2003.
- MONTESINOS, José Luis. *Los manuscritos griegos de Arquímedes en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial*. Symposium Arquímedes. Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, Congreso de la Real Sociedad Matemática Española, Max-Planck-Inst. für Wissenschaftsgeschichte, 2003 (Consultado 10 marzo 2015) . Disponible en Web: <https://www.mpiwg-berlin.mpg.de/Preprints/P239.PDF>.
- MONTOLIÚ CAMPS, Pedro. *Madrid, villa y corte: historia de una ciudad*. Madrid: Silex Ediciones, 1996.
- MORENO NAVARRO, Isidoro. "Un aspecto del mestizaje americano: El problema de la terminología". *Revista española de antropología americana*. Madrid: UCM, 1969. Número 4, p. 201-218.
- MORENO NAVARRO, Isidoro. *Los cuadros de mestizaje americano. Estudio antropológico del mestizaje*. Madrid: Porrúa Editorial, 1973.
- MORENTE PARRA, Maribel. "La Venus Anatómica del Museo de Anatomía Javier Puerta de la Universidad Complutense". *Pecia Complutense*. Madrid: Universidad Complutense, 2013. Año 10, número 18, p. 42-60.
- MUES ORTS, Paula. *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. Méjico: Universidad Iberoamericana, 2008.
- MUÑOZ CALVO, Sagrario. "Cajas de madera para contener medicamentos existentes en el Museo de la Farmacia Hispana", *El Museo de la Farmacia Hispana*, Editorial Complutense, 1993, p. 163-190.

- MUÑOZ GARMENDIA, Félix y GARCÍA GUILLÉN, Esther. *La expedición de Ruiz, Pavón y Dombey al virreinato del Perú (1777-1831): La botánica al servicio de la corona*. Barcelona: Lunverg, D.L., 2003.
- NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.
- NAVARRO BROTONS, Víctor. "El cultivo de la física en España en los siglos de la Revolución científica (XVI-XVII)". *Historia de la física hasta el siglo XIX*. Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1983, p. 311-325.
- NAVARRO BROTONS, Víctor. "Los Jesuitas y la renovación científica en la España del siglo XVII", *Studia Historica*. Salamanca: Historia Moderna, Universidad de Salamanca, 2003. Número 14.
- NAVARRO FLORIA, Pedro. "Córdoba y Malaspina: antropología y política ilustrada en Patagonia y Tierra del Fuego". *Revista Española de Antropología Americana*. Madrid: UCM, 2003. Número 33.
- Novísima recopilación de las Leyes de España: dividida en XII libros: en que se reforma la Recopilación publicada por el Señor Don Felipe II en el año de 1567, reimpresa últimamente en el de 1775, y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones Reales, y otras providencias no recopiladas, y expedidas hasta el de 1804*. Madrid: 1805. Volumen VIII.
- Nueva relación del segundo viage aereo que Vicente Lunardi, ha executado... el día 8 de enero de 1793: segunda parte*. Madrid: 1792-1793.
- Nueva relacion y curioso romance, en que se da cuenta del viage, que Vicente Lunardi ha executado desde esta Corte al lugar de Daganzos de Arriba en el globo aerostatico... el día 12 de agosto de 1792*. Madrid: 1792. Primera parte.
- NUEZ VIÑALS, Fernando y RUIZ MARTÍNEZ, Juan José. *El pepino dulce y su cultivo*. Roma: Estudio FAO producción y protección vegetal, 1996. Número 136.
- NÚÑEZ OLARTE, Juan Manuel. *El Hospital General de Madrid en el siglo XVIII: Actividad médico-quirúrgica*. Madrid: Cuadernos Galileo de Historia y Ciencia, CSIC, 1999.
- O'NEIL, Charles E. y Joaquín María Domínguez. *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: AA-Costa Rica*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2001.
- O'PHELLAN, Scarlett. "La construcción del miedo a la plebe en el siglo XVIII a través de las rebeliones sociales". En: ROSAS LAURO, Claudia. *El miedo en el Perú: siglos XVI al XX*. Lima: Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005.
- ORTEGA RUBIO, Juan. *Historia de Madrid y de los pueblos de su provincia*. Madrid: Editorial MAXTOR, 2011.
- ORTÍZ GARCÍA, Carmen y SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel. *Diccionario histórico de la antropología española*. Madrid: CSIC, 1994.
- PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Madrid: Galiano, 1866. Libro III.
- PACIOLI, Luca. *Suma de Arithmetica geometria, proporzioni, et proportionalita*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993.

- PALACIO ATARD, Vicente. *La alimentación de Madrid en el siglo XVIII y otros estudios madrileños*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1998.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica [1715-1724]*. Madrid: Aguilar, 1988.
- PARDO TOMÁS, José. *Un lugar para la ciencia: escenarios de práctica científica en la sociedad hispana del siglo XVI*. Tenerife: Fundación Canaria Orotava, 2006.
- PASQUALE, Giuseppe Antonio. *Flora vesuviana: o, Catalogo ragionato delle piante del Vesuvio confrontate con quelle dell' isola de Capri e di altri luoghi circostanti*. Napoles: Stamperia del Fibreno, 1869.
- PATÍÑO, Víctor Manuel. *Historia y dispersión de los frutales nativos del neotrópico*. Cali: CIAT, 2002.
- PAU PEDRÓN, Antonio. *Los Retratos del Infante don Gabriel: discurso leído el día 23 de marzo de 2006 en el acto de su recepción pública por el Excmo. Sr. D. Antonio Pau Pedrón y contestación por el Ilmo. Sr. D. Feliciano Barrios Pintado*. Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2006.
- PEDRO ROBLES, Antonio E. de. "El dibujo y las estrategias de la representación científica." *Coherencia*, 2009. Número 6 (Enero-Junio). (Consultado 24 de septiembre de 2014). Disponible en Web: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77411622001>
- PERALTA RUIZ, Víctor. "El Virreinato peruano y los textos de José Ignacio Lequanda". *El Quadro de historia del Perú (1799), un texto ilustrado del Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid)*. Lima: Universidad Agraria la Molina, 2014, p.43-56.
- PEREZ DE TUDELA GABALDÓN, Almudena. "Las colecciones científicas de Felipe II en El Escorial". *El Escorial: Historia, Arte, Ciencia y Matemáticas*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 2011.
- PÉREZ FONTÁN, María José. *Historia de la Farmacia* (Consultado Mayo 2014). Disponible en Web: <http://historiadelafarmacia.perez-fontan.com/>. Capítulo 11.
- PÉREZ PARIENTE, Joaquín (coord.). *Alquimia: ciencia y pensamiento a través de los libros*. Catálogo de exposición. Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla", 7 de noviembre de 2005-31 de enero de 2006. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- PÉREZ PRECIADO, José Juan "El secretario Miguel de Olivares". En: COLOMER, José Luis. *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Ed. Fernando Villaverde, 2003.
- PÉREZ SALAS, M^a Esther. *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. Méjico: UNAM, 2005.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Inventario de las pinturas*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1964.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. "Un lienzo de Pedro Juan de Tapia en el Prado". *Boletín del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1991. Volumen XII, p. 7-11.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Juan de Arellano, 1614-1676*,. Catálogo exposición. Madrid: Fundación Caja Madrid, 1998.

PIMENTEL, Juan. "La Monarquía Hispánica y la ciencia donde no se ponía el sol". *Madrid Ciencia y Corte*. Madrid: CSIC y Universidad de Alcalá, 1999, p. 41-61.

PINO, Fermín del. "Los estudios etnográficos y etnológicos en la expedición Malaspina". *Revista de Indias*. Madrid: CSIC, 1982. Número 42.

PLINIO SEGUNDO, Cayo. *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*. HUERTA, Gerónimo de. (traductor). Madrid: Impresor Luis Sánchez, 1624.

PONZ, Antonio. *Viage de España, en que se la noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*. Madrid: Impreso por la viuda de Ibarra, 1793. Tomo VI.

PORTELA SANDOVAL, Francisco José. "Noticias sobre algunos artistas que estudiaron en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en tiempos de Carlos III". *El Arte en tiempo de Carlos III*. IV Jornadas de Arte. Madrid: 1989.

PORTELA, Eugenio. *La química Ilustrada*. Colección Historia de la Ciencia y de la Técnica. Akal. Madrid 1999.

POSADA KUBISSA, Teresa. *Rubens, Brueghel, Lorena. El Paisaje Nórdico en el Prado*. Catálogo exposición. Madrid: Museo del Prado, 2012.

PROUST, Jose Luis. *Anales del Real Laboratorio de Química de Segovia ó Colección de memorias sobre las artes, la artillería, la historia natural de España y Américas, la docimástica de sus minas, &c*. Segovia: Oficina de D. Antonio Espinosa, 1791.

PUERTO SARMIENTO, Francisco J. "Química y química farmacéutica durante la Ilustración Española". En: ACEVES PASTRANA, Patricia (editora). *Las ciencias químicas y biológicas en el Nuevo Mundo*. Méjico: UAM, 1995.

PUERTO SARMIENTO, Francisco Javier (coord.). *Los hijos de Hermes: alquimia y espagiria en la terapéutica española moderna*. Madrid: Corona Borealis, 2001.

PUERTO SARMIENTO, Francisco. *El Renacimiento*. Madrid: Colección Historia de la Ciencia y de la Técnica. Ediciones AKAL, 1992.

PUTZ, Rodolfo. *Botánica Oculta. Las Plantas mágicas según Paracelso*. Valladolid: Ed. MAXTOR, 2006.

PY, Claude; LACOEUILHE, Jean Joseph y TEISSON, Claude. *Ananas*. Editions Quae, Francia 1987.

QUEVEDO, Francisco. *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, 1772. (Consultado 14 febrero 2015). En la Web: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-de-todas-las-cosas-y-otras-muchas-mas--0/html/ffc59364-82b1-11df-acc7-002185ce6064_9.htm

Reales órdenes expedidas en el año de 1799 por la Primera Secretaría de Estado para la reunión del estudio y ejercicio de la medicina y cirugía, y erección de una junta general de gobierno de esta facultad reunida. Madrid: Imprenta Real, 1799.

Recuerdo de la exposición retrospectiva de Historia Natural celebrada en el Jardín Botánico de Madrid en julio de 1929: publicado con ocasión del bicentenario del nacimiento de D. José

Celestino Mutis. Madrid: Comisión de Estudios Retrospectivos de Historia Natural de la Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1932.

Relación general de académicos (1752-2014). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Archivo- Biblioteca, 2014. (Consultado 6 febrero 2015). En la Web: http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/academicos/relacion_general_de_academicos.pdf

RESTREPO MANRIQUE, Daniel. *La iglesia de Trujillo (Perú) bajo el episcopado de Baltasar Jaime Martínez Compañón: 1780-1790*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1992. Tomo 1.

REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 2007.

REY BUENO, María del Mar y ALEGRE PÉREZ, María Esther. "El Real Laboratorio Químico (1694-1700)". *Dynamis: Acta hispanica ad medicinae scientiarumque historiam illustrandam*. Granada: Universidad de Granada, 1996. Número 16, p. 261-290.

REY BUENO, María del Mar y ALEGRE PÉREZ, María Esther. "Los destiladores de su majestad: destilación, espagiria y paracelsismo en la corte de Felipe II", *Dynamis: Acta hispanica ad medicinae scientiarumque historiam illustrandam*. Granada: Universidad de Granada, 2001. Número 21, p. 323-350.

Ribera, 1591-1652: 23 julio - 5 septiembre, Catálogo exposición. Guipúzcoa: Sala de Exposiciones de Kutxa, Caja Gipuzkoa San Sebastián, Fundación Social y Cultural Kutxa, Obra Social de la Caja Gipuzkoa, 1993.

RIERA, Juan. *Vida y obra de Luis Mercado*. Salamanca: Seminario de Historia de la Medicina Española, 1968.

RIPA, Cesare. *Iconologia overo Descrittione di diversi imagini cavate dall'antichità et di propria inventione*, Lepido Faeij. Roma: 1603.

RIVIALE, Pascal. *Los viajeros franceses en busca del Perú antiguo: 1821-1914*. Lima: Institut Français d'Études Andines, 2000.

ROBLES, Thomas de. *Ensayo de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Año 1766*. Vitoria: Impresor Tomás de Robles, 1768.

ROBOLOTTI, Francesco. *Storia e statistica economico-medica dell'ospedale maggiore di Cremona*. Cremona: Vescoville Feraboli, Cremona, 1851. Libro III.

RODRÍGUEZ ZAHAR, León y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Arte islámico, evocación del Paraíso: Doctrina, lenguaje y temas iconográficos*. Méjico: Centro de Estudios de Asia y África, El Colegio de México AC., 2008.

RODRIGUEZ, Simón. "Cargo que se le hace de las pinturas y otras cosas de la guardajoyas que estaban al de Juan Gómez de Mora lo qual se haze por horden de su Mgts. Que Dios guarde", Archivo del Palacio Real, AG Leg 768. Exp 2. Microfilmado.

ROGER, Jacques. *Un philosophe au jardin du roi*. París: Fayard, 1989.

ROMÁN PUNZÓN, Julio M.; RUIZ CECILIA, José Ildefonso; MANCILLA CABELLO, María Isabel, et. alt. "La colección de instrumentos médicos de época romana del Museo Arqueológico de Osuna (Sevilla)". *CUDAS. Revista de Arqueología e Historia*. Andujar: Asociación cultural Cudas,

2008-2009. Número 9-10. (Consultado el 29 enero 2015). En la Web: https://www.academia.edu/2476535/La_colecci%C3%B3n_de_instrumentos_m%C3%A9dicos_de_%C3%A9poca_romana_del_Museo_Arqueol%C3%B3gico_de_Osuna_Sevilla_

ROMERO RECIO, Mirilla. *Viajeros españoles en Pompeya (1748-1936): ecos de un descubrimiento*. Madrid: Polifemo, 2012.

ROMERO DE TEJADA Y PICATOSTE, Pilar. "Los cuadros de mestizaje del virrey Amat". En: MAJLUF, Natalia (editora). *Los cuadros de mestizaje del Virrey Amat*. La representación etnográfica en el Perú Colonia Museo de Arte. Lima: 2000, pp. 16-47.

ROMERO DE TEJADA, Pilar (Coord. Ed.). *Frutas y castas Ilustradas*. Catálogo exposición. 25 febrero - 29 agosto de 2004. Madrid: Museo Nacional de Antropología y Secretaría de Estado de Cultura, D.L., 2003.

ROMO SANTOS, M^a Concepción. "Fundación de la Academia de Matemáticas de Madrid por Felipe II". *Contribuciones matemáticas: libro homenaje al profesor D. Joaquín Arregui Fernández*. Madrid: Editorial Complutense, 2000.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Oeuvres complètes de J. J. Rousseau: Dialogues*. París : Furne et cie., 1836. Tomo IV.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. París: Gallimard, 1965.

RUIZ ORTEGA, Manuel. *La escuela gratuita de diseño de Barcelona: 1775 - 1808*. Barcelona: Biblioteca de Cataluña, 1999.

RUÍZ, Hipólito y PAVÓN, José. *Florae Peruvianae, et Chilensis: sive, Descriptiones, et icones plantarum Peruvianarum, et Chilensium, secundum systema Linnaeanum digestae, cum characteribus plurium generum evulgatorum reformatis*. Madrid: 1794. (Consultado 05 noviembre 2014). Disponible en Web: <http://bibdigital.rjb.csic.es/spa/Libro.php?Libro=5798&Pagina=235>

SAENZ DE MIERA, Jesús. "Ciencia y Estética en torno a Felipe II. Imágenes naturalistas de América en El Escorial". *Reales Sitios*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1992. Número 112, p. 49-60.

SAIELLO, Emile Beck. *Pierre Jacques Voltaire (1729-1799), dit le Chevalier Voltaire*. París: Arthens, 2010.

SALANOVA Y GUILARTE, Pedro Alonso de. *Estática del ayre y náutica de la atmósfera o Disertación físico-matemática sobre el origen, la invención, historia, fábrica, disposición, utilidades y perjuicios de las Máquinas, ó Globos Aëroestáticos*. Madrid: Imprenta Sancha, 1792.

SALOMON, Frank. *Los Yumbos, Niguas y Tsatchila o "Colorados" durante la colonia española: etnohistoria del Noroccidente de Pichincha, Ecuador*. Quito: Editorial Abya Yala, 1997.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Museo del Prado. Catálogo*. Madrid: Blass S.A, 1933.

SÁNCHEZ DEL RÍO, Carlos. *La sede de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*. Madrid: Realigraf, 2006.

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Miguel Ángel. *Historia de la medicina y Humanidades médicas*. Barcelona: Elsevier, 2012.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Andrés. *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007.

- SÁNCHEZ RON, José Manuel. "Felipe II, El Escorial y la ciencia Europea del siglo XVI". En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coordinador). *La ciencia en el Monasterio del Escorial: actas del Simposium, 1/4-IX-1993*. Madrid: Ediciones Escorialenses, 1993. Volumen. 1, p 39-72
- SÁNCHEZ RON, José Manuel. *Ciencia y sociedad en España: de la Ilustración a la Guerra Civil*. Madrid: Ed. El Arquero / CSIC, 1988.
- SÁNCHEZ, Joan Eugeni. "La estructura institucional de una corporación científica: el Cuerpo de Ingenieros Militares en el siglo XVII". *Ciencia, vida y espacio en Iberoamérica*. Madrid: Estudios sobre la ciencia, CSIC, 1989. Volumen II, p. 3-20.
- SANTA GERTRUDIS, Juan de. *Maravillas de la Naturaleza*. Barcelona: Linkgua digital, Red Ediciones S.L, 2012.
- SANTAMARÍA, Carmen. *Balcones, Caminos y Glorietas de Madrid: Escenas y Escenarios de Ayer y de Hoy*. Madrid: Ed. Silex. 2005.
- SANZ, Javier. *Historia general de la odontología española*. Barcelona: Masson, 1998.
- SARLAT PONS, Salvador. "Francisco Barrera: Aproximación a su biografía". *Archivo español de Arte*. Madrid: CSIC, 1995. Número 271, p.285- 298.
- SCHLOSSER, Julius von. *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*. Madrid: Ediciones AKAL, 1988.
- SCHUPBACH, William. "A new look at the cure of folly". *Medical History*. London: 1978. Volumen XXII, p. 267-281.
- SCHWARZENBERG, Jorge y MUTIZÁBAL, Arturo. *Monografía geográfica e histórica del archipiélago de Chiloé*. Chile: Archivo Científico de Chile, 1926.
- SEBASTIÁN, Santiago; MESA, José y GISBERT, Teresa. *Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia*. Madrid: "Summa Artis", Espasa Calpe, 1985. Volúmenes XVIII y XIX.
- SELLÉS, Manuel A. *Astronomía y Navegación en el siglo XVIII*. Madrid: Colección Historia de la Ciencia y de la Técnica, Akal, 1993.
- SERAO, Francesco. *Istoria dell'incendio del Vesuvio accaduto nel mese di maggio dell'anno 1737*. Scritta per l'Accademia delle scienze. Napoles: Imprenta de Novello De Bonis, 1738.
- SESSÉ, Martín y ESTÉVEZ, José. *Exploración botánica de las islas de Barlovento: Cuba y Puerto Rico, siglo XVIII: la obra de Martín de Sessé y José Estévez*. Madrid: CSIC, 2000.
- SCHILLER, Friedrich. *Lo Sublime: (De lo Sublime y Sobre lo Sublime)*. Madrid: Agora, 1992.
- SHECTMAN, Jonathan. *Groundbreaking Scientific Experiments, Inventions, and Discoveries of the 18th Century*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2003.
- SILVA MAROTO, Pilar. *Pintura flamenca de los siglos XV y XVI. Guía del Museo del Prado*, Madrid: Museo del Prado, 2001.
- SIMÓN DÍAZ, José. *Historia del Colegio Imperial de Madrid. Del Estudio de la Villa al Instituto de San Isidro*. Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 1992.
- SIMÓN PALMER, M^a del Carmen. *La cocina de palacio. 1561-1931*. Madrid: Ed. Castalia. 1997.

- SINGER, Charles y RABIN, C. *A Prelude to Modern Science: Being a Discussion of the History, Sources and Circumstances of the 'Tabulae Anatomicae Sex' of Vesalius*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- SOTOS SERRANO, Carmen. *Los Pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina*. Madrid: Real Academia de la Historia, Rascar S.A, 1982. Tomo I.
- STEELE, Arthur Robert. *Flores para el rey: la expedición de Ruiz y Pavón y la Flora del Perú, 1777-1788*. Barcelona: Serbal, 1982
- STEPANEK, Pavel. "Alegoría del mes de Julio, de Francisco Barrera". *Archivo español de Arte*. Madrid: Instituto diego Velázquez, 1984. Número 57, p. 375- 378.
- STURM, Christoph Christian. *Reflexiones sobre la naturaleza*. Madrid: Benito García y compañía, 1807. Tomo IV, 24 agosto.
- SZASDI, Adam. "El trasfondo de un cuadro: Los Mulatos de Esmeraldas de Andrés Sánchez Gallque". *Cuadernos Prehispánicos*. Valladolid: Seminario Americanista, 1987. Número 12, p. 93-142.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética III: La estética moderna, 1400-1700*. Madrid: Akal, 1991.
- TEN, Antonio E. *La física Ilustrada*. Colección Historia de la Ciencia y de la Técnica. Madrid: Akal, 1991.
- TERREROS, Esteban de. *Diccionario castellano, con las voces de Ciencias y Artes, y sus correspondientes en las tres lenguas, francesa, latina e italiana*. Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1787.
- THIEME, Ulric, BECKER, Felix et alt., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, W. Engelmann, 1950.
- THROWER, Norman J. W. *Mapas y civilización: historia de la cartografía en su contexto cultural y social*. Barcelona: Ediciones del Serbal, D.L, 2002.
- TISSOT, Simon-André-D. y GARDANNE, Joseph-Jacques. *Aviso al pueblo acerca de su salud ó Tratado de las enfermedades mas frecuentes de las gentes del campo: Con un Catecismo o Instruccion sobre las asfixias o muertes aparentes y sobre los socorros que convienen...; compuesto por Mr. Gardane ; publicado de orden del Gobierno de Francia ; y traducido por Don Juan Galisteo y Xiorro*. Imprenta de Pedro Marín, 1790.
- TOMÉ DE LA VEGA, Francisco. "El gabinete de los pájaros del Infante Don Luis". *Reales Sitios*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1998. Número 137, p.10-21.
- TOMLINSON, Janis A. "The Provenance and patronage of Luis Melendez's Aranjuez still lifes". *Burlington magazine*. Londres: Savile Publishing Company Ltd, 1990. Volumen 132, número 1043, p. 84-89.
- TOPOLANSKI, Ricardo. *El arte y a medicina*, Montevideo: 2008. (Consultado el 20 de Enero 2015). Disponible en Web: <http://www.smu.org.uy/publicaciones/libros/textocompleto/arte-y-medicina/arte-y-medicina6.pdf>
- TORRE, Giovanni Maria della. *Incendio dell Vesuvio accaduto li 19 d'Ottobre del 1767*. Napoles: 1767.

- TUFTS, Eleanor. *Luis Melendez. Eithteenth-century Master of the Spanish Still Life*. Columbia: University of Missouri Press, 1985.
- THÜSEN, Joachim von der. "Painting and the rise of volcanology: Sir William Hamilton's Campi Phlegrae". *Endeavour*. 1999. Volumen 23, Issue 3.
- Últimos floreros. *Juan de Arellano 1614-1676*. Catálogo exposición. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 1997.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio. *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2007.
- ÚZQUIZA RUIZ, Teodoro. *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*. Burgos: Sembrar, 2012.
- VALLÉS Y ROVIRA, Isidre. *La magia del vol*. Barcelona: Alta Fulla Editorial. 1985.
- VALVERDE DE HAMUSCO, Juan. *Historia de la composición del cuerpo humano*. Roma: Imprenta Antonio Salamanca y Antonio Lafrerij, 1556.
- VALVERDE, Nuria y ESTEBAN, Mariano. "El Colegio Imperial". En: LAFUENTE, Antonio; ROSAL, Almudena del y MOSCOSO, Javier. *Madrid Ciencia y Corte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y Universidad de Alcalá, 1999, p.187-193.
- VARGAS UGARTE, Rubén. *Tres Figuras señeras del episcopado americano*. Lima: Ed. Carlos Milla Batres, 1966.
- VARGAS, José M^a. *Historia de la cultura Ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965.
- VARGAS, José M^a. *Los maestros del arte ecuatoriano*. Quito: Imprenta Municipal, 1955.
- VASARI, Giorgio. *Vite de più eccellenti pittori scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*. Florencia: 1772. Volumen 7.
- VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco. *El infante don Luis Antonio de Borbón y Farnesio*. Ávila: Diputación provincial de Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1990.
- VÁZQUEZ GUTIÉRREZ, Maria Elisa. *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII*. Méjico D. F.: Universidad Autónoma de Méjico e Instituto Nacional de Antropología, 2006.
- VEGA, Garcilaso de la. *Historia General del Perú, ó Comentarios Reales de los Incas*. Madrid: Imprenta Villalpando, 1800. Tomo IV.
- VEGA, Jesusa. *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*. Madrid: CSIC y Ed. Polifemo., 2010.
- VERNET, Juan. *Historia de la ciencia española*, Madrid: Instituto de España, 1975.
- VERNET, Juan. *Historia de la ciencia española*. Madrid: Alta Fulla, 1975.
- VESALIO, Andrea. *De Humanis Corporis Fabrica*. Basilea: 1543. (Consultado 11 marzo 2015)
Disponible en Web: <http://vesalius.northwestern.edu/noflash.html>
- VICENTE GONZÁLEZ, José de. *Boticas monásticas, cartujanas y conventuales en España*. Santiago de Compostela: tresCtres, 2002.
- VILLENA, Miguel; SANCHEZ Javier Ignacio; MUÑOZ, Jesus y YAGÜE, Francisco. *El gabinete perdido. Pedro Franco Dávila y la Historia Natural del Siglo de las Luces*. Madrid: CSIC, 2009.

WAGNER, Isadora Rose. *Manuel Godoy, Patrón de las Artes y Coleccionista*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1983.

WALLACE, Edwin R. y GACH, John. *History of Psychiatry and Medical Psychology: With an Epilogue on Psychiatry and the Mind-Body Relation*, Nueva York: Springer Science & Business Media, 2010.

XIMÉNEZ, Andrés. *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnífico templo, panteón y palacio*. Madrid: Imprenta de Antonio Marín, 1764.

ZAPATERO BALLESTEROS, Emilio. "Sobre el personaje representado por «El Greco» en su «retrato de un médico»". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid: CSIC, 1951. Nº 17, P. 75-84.

9 SITIOS WEB.

Amigos Museo Reina Sofía. En Web: http://www.amigosemuseoreinasofia.org/enciclopedia_Artistas.cfm?idArticulo=343

“Cavanilles”. Madrid: Real Jardín Botánico, CSIC. En Web: <http://herbario.rjb.csic.es/imagenes2/BioCavanilles.html> (Consultado el 15 Diciembre 2014).

Christies. En Web: <http://www.christies.com> (Consultado el 13 de abril de 2015)

Diccionario de la Real Academia de la Lengua. En Web: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>

Diccionario Histórico de la Sociedad Española de Historia de la Odontología. En Web: <http://www.sociedadseho.com/index.php?enlace=23#martinez>. (Consultado el 6 de febrero de 2015).

ESCOBAR, José. “Larra: esperanza y melancolía”, En: Vida de Mariano José de Larra de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes En Web: http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/larra/autor.shtml (Consultado 08 septiembre 2014).

Flora Ibérica. En Web: http://www.floraiberica.es/floraiberica/texto/pdfs/03_069_04_Cucumis.pdf (Consultado el 28 de octubre de 2014)

GARCÍA BARRERO, Pedro R. *El Hospital General de Madrid. CDXXV años de historia.* En Web: <http://www.pedrogarciabarreno.es/4.%20Escritos%20varios/Sobre%20Hospitales/Hosp%20Gral%20Madrid/HistoriaHospGralMad.pdf>. (Consultado el 5 mayo 2015)

GUERRERO FERNÁNDEZ, Julio. “Craneosinostosis”, Conferencia del Primer Encuentro Virtual de *Neurocirugía/ Neurosurgery '99* (Consultado el 5 de Mayo 2013). En Web: <http://neuroc99.sld.cu/text/craneosinost.htm>

Guía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En Web: http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/guia_museo/guia_museo.pdf (Consultado el 29 mayo 2014)

ICTIO TERM En web: <http://www.ictioterm.es> (Consultado el 20 de noviembre de 2014)

La colección de dibujos pertenecientes a la Real Expedición Botánica al Nuevo Reino de Granada (1783-1817). Real Jardín Botánico de Madrid. En Web: <http://www.rjb.csic.es/icones/mutis/paginas/index.php>. (Consultado el 07 de noviembre de 2014)

Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente. En web: http://www.magrama.gob.es/es/biodiversidad/temas/inventarios-nacionales/tort_5_tcm7-21482.pdf (Consultado el 2 junio 2015)

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. En Web: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/archivos/ahn/fondos-documentales/introduccion.html>

National Oceanic and Atmospheric Administration. En Web: <http://www.nmfs.noaa.gov/pr/species/turtles/leatherback.htm>. (Consultado el 2 junio 2015)

Osservatorio Vesuviano. En Web: <http://www.ov.ingv.it/ov/en/catalogo-1631-1944.html> (Consultado el 5 de Junio 2014)

Pastellists. En Web: http://www.pastellists.com/Misc/LaTour_chronology.pdf (Consultado 19 Febrero 2015)

Plataforma española para las tortugas marinas. En Web: <http://www.tortugasmarinas.info/tortugas-marinass/las-especies.html> (Consultado el 10 junio de 2015)

QUER, José. *Flora Española.* Madrid: Ibarra, 1762. Tomo II. <http://bibdigital.rjb.csic.es/spa/Libro.php?Libro=197> (Consultado el 15 de noviembre de 2014)

10 IMÁGENES.

FIG. 1 – Cajas de medicamentos. Arriba, cajas de mayor tamaño. Abajo, cajas más pequeñas.
Real Farmacia. Patrimonio Nacional.



FIG. 2- Detalle abridor de bocas. L'arracheur de Dents, grabado por André Paul.



FIG. 3- Cuadro del Hospital de Atocha.



FIG. 4- Variaciones en la configuración de *Las cuatro partes del Mundo*. Jan Van Kessel. Museo Nacional del Prado.



Configuración de los cobres de *Las Cuatro partes del mundo* tras su llegada al Museo del Prado.



Nueva configuración de los cobres de las Cuatro partes del Mundo, clasificados por continentes. Museo Nacional del Prado, Madrid.

FIG. 5- Cobre repuesto por el Conde Hugo (firmado) y cobre del conjunto original. Se observa la repetición del pez. *Las cuatro partes del Mundo*. Jan Van Kessel. Museo Nacional del Prado.



FIG. 6- *Las cuatro partes del Mundo*. Jan Van Kessel. Museo Nacional del Prado. Escena cigüeña.



FIG. 7- Imagen comparada caballo del *Retrato del Duque de Lerma*, Rubens (Museo del Prado) y el caballo de El Paraíso terrenal, Pieter Brueghel "el Joven" (Museo del Prado)..



FIG. 8- Diferencia entre la apertura de la fontanela en la reconstrucción 3D de un cráneo bebé de un mes y cráneo bebé de 11 meses.

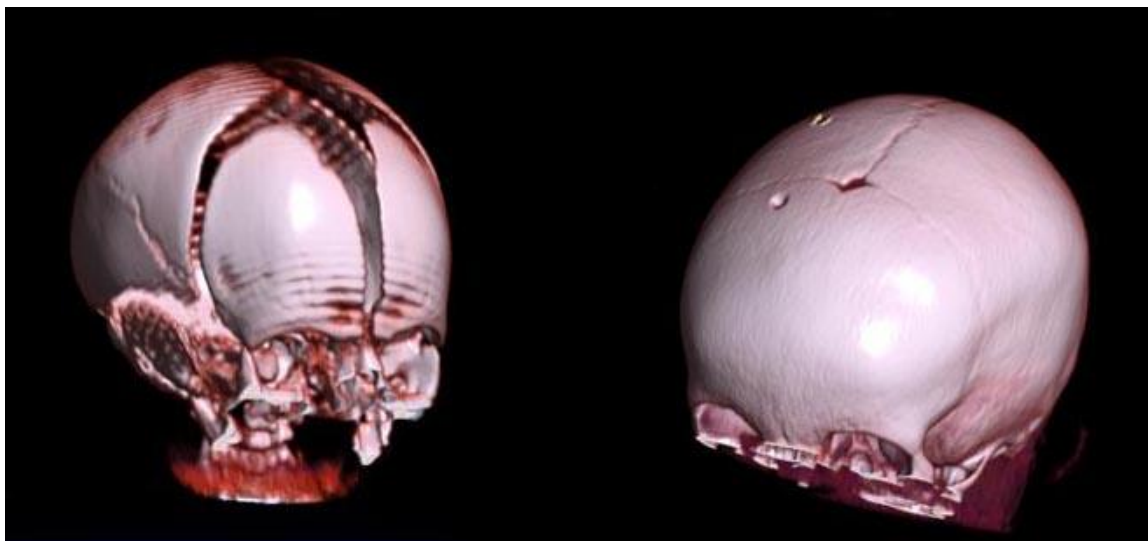


FIG. 9- Calentamiento aire Montgolfier. Ascensión de un globo Montgolfier en Aranjuez. , Antonio Carnicero, Museo del Prado.



FIG. 10- Sistema de calentamiento de un globo. Vuelo de Vicente Lunardi en 1793: salida desde el patio del Palacio Real. Detalle grabado 1793. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

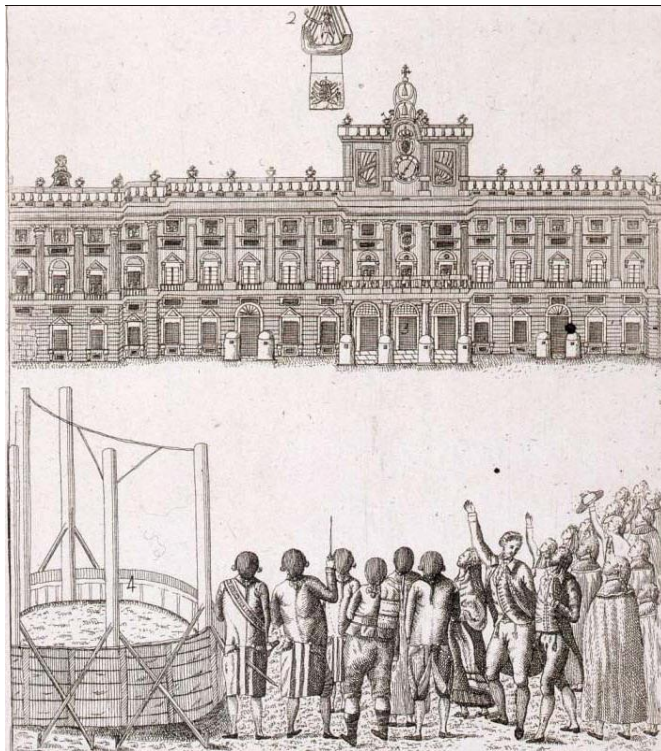


FIG. 11- *Aeronautics*. Detalle de las alas utilizadas por Lunardi. Grabado. Abril 1818, por Rest Fenner, Paternoster Row, 1818. Biblioteca del Congreso de Estados Unidos.

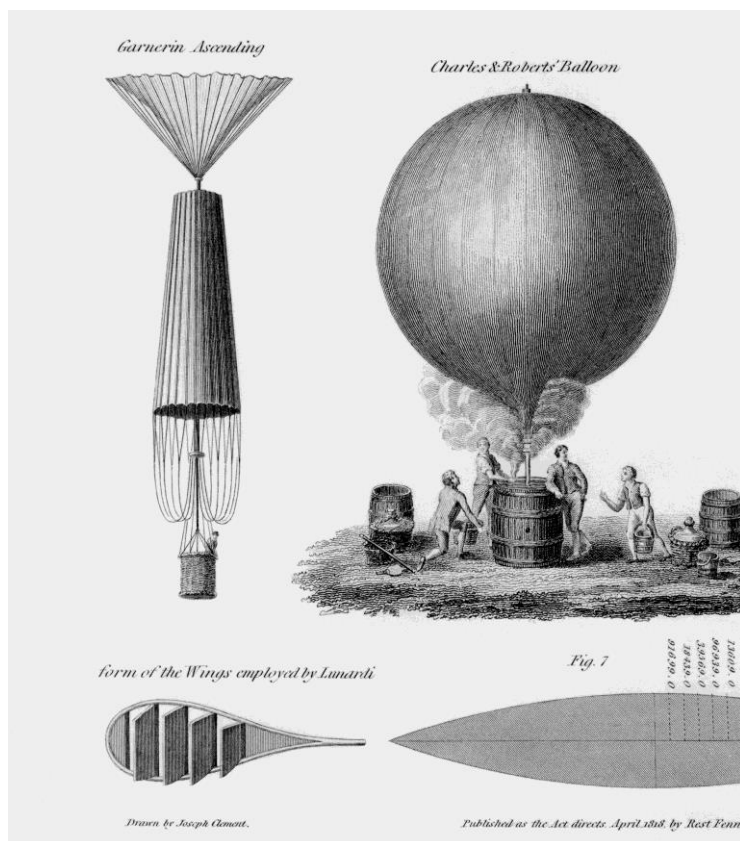


FIG. 12- Incendio del Vesuvio accaduto li 19 ottobre 1767, Giovanni Maria della Torre.

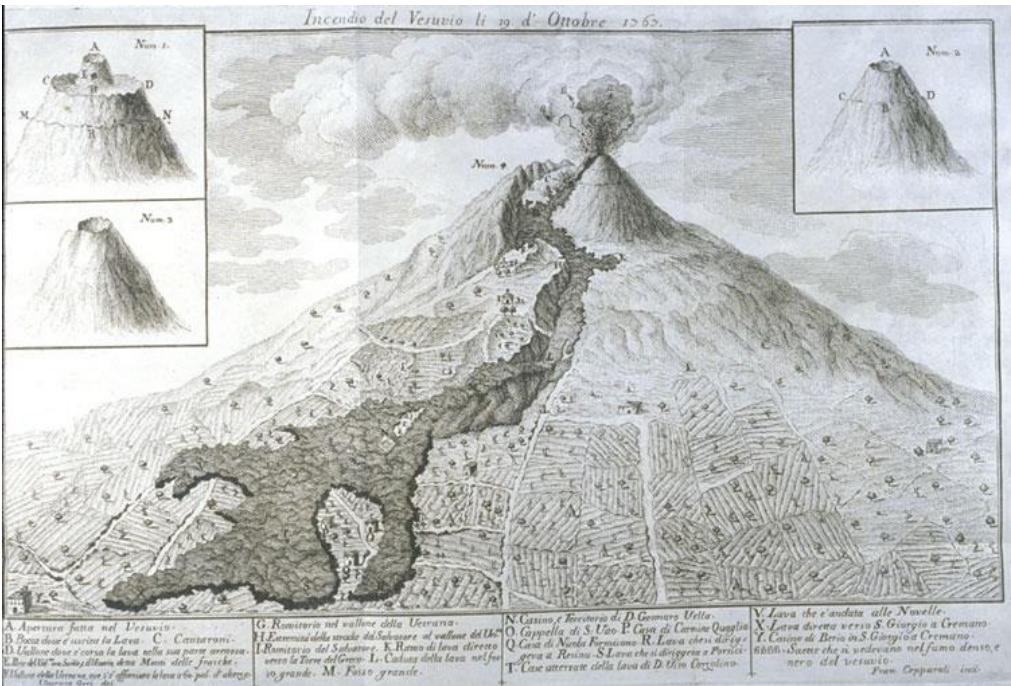


FIG. 13- Campi Phlegraei, Pietro Fabris 1776.



FIG. 14- Map of Vesuvius showing the direction of the streams of lava in the eruptions from 1631 A.D.to 1831 A.D.

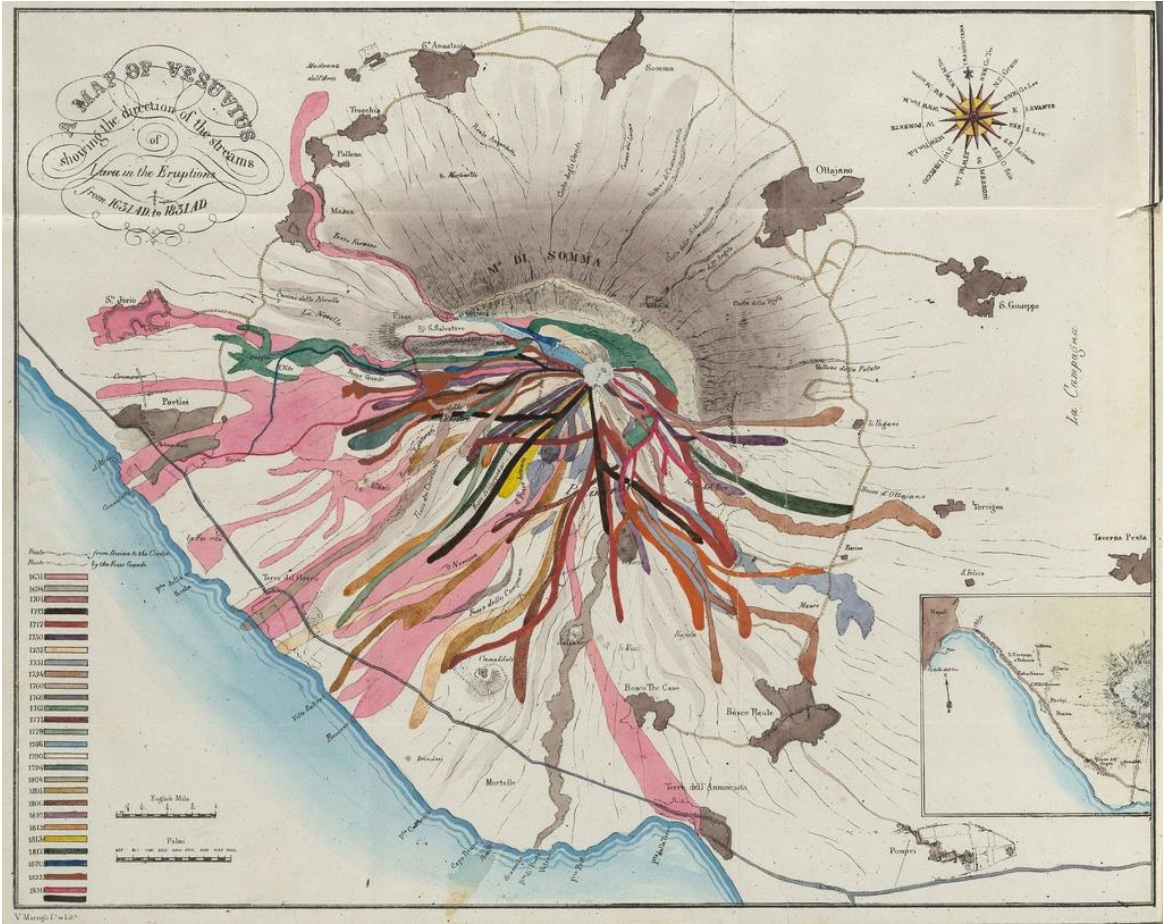


FIG. 15- INDIA PATAGONA. Dibujo Museo Naval, Cuadro Museo Naval, Dibujo Horden House.



FIG. 16- Frutas americanas. Real Jardín Botánico, Madrid.



FIG. 17- Quadro del Perú, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.



FIG. 18- “Sinamon y mono león”, *Quadro del Perú*, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.



FIG. 19- “Mina de Gualgayoc”. *Quadro del Perú*, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid y Trujillo del Perú, Martínez Compañón.

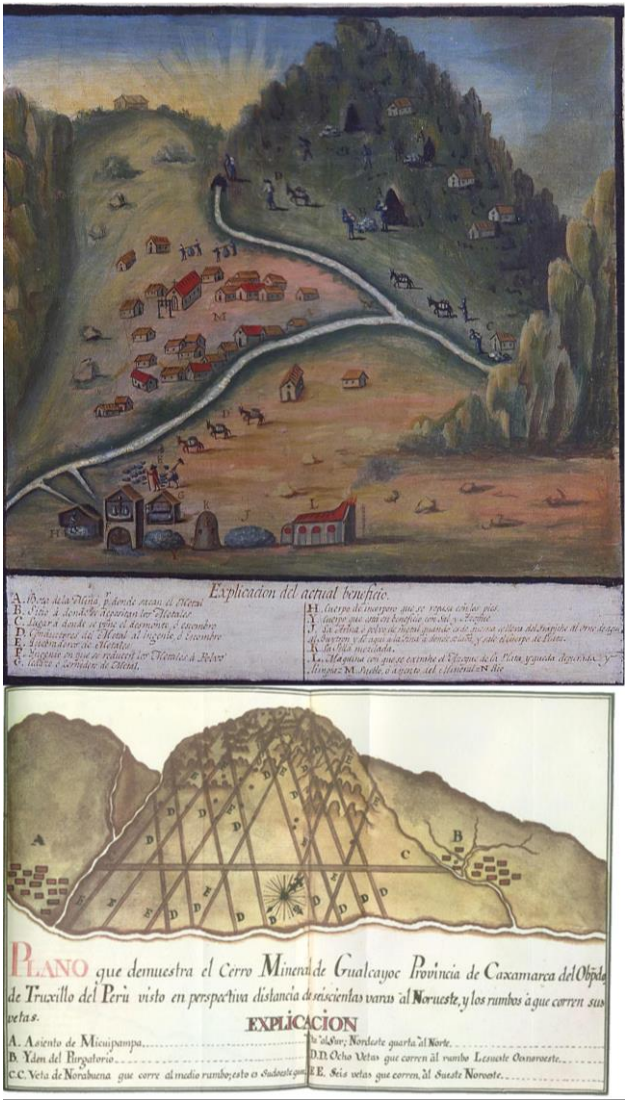


FIG. 20- Explotación mineral, Detalle de la Mina de Gualgayoc, *Quadro del Perú*, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.



FIG. 21- “Naciones Salvajes” y “Naciones civilizadas”, *Quadro del Perú*, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.



FIG. 22- “Animales Acuáticos”, detalle. *Quadro del Perú*, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.

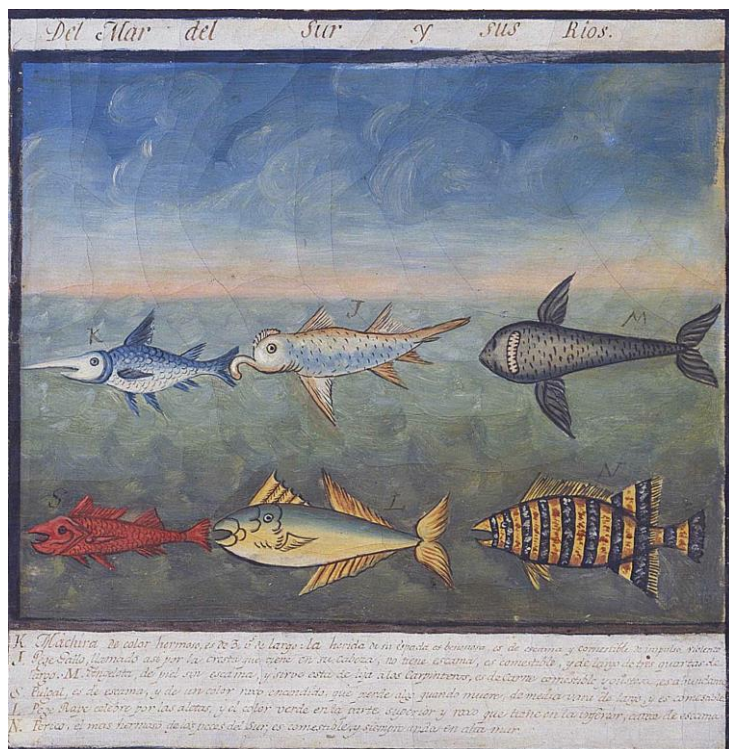


FIG. 23- Contraste entre la escala presentada en los animales y las plantas. *Quadro del Perú*, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid



11 ANEXOS.

ANEXO I.

A su excelencia el Marqués de la Vega Armijo Ministro de Fomento.

Paris el 3 noviembre 1865

Señor Ministro

En los últimos días del junio pasado, le expuse a su Excelencia, mediante el intermediario D. Eugenio de Ochoa, mi intención de ofrecer al Museo Nacional español una colección de 40 pequeñas pinturas provenientes de España y que habían pasado por el gabinete del Príncipe José Napoleón. La respuesta Vuestra Excelencia tuvo a bien darme prometía a mi envío una excelente acogida. Yo me comprometía a enviar la caja con las pinturas previamente mencionadas, las cuales fueron depositadas el 11 de julio o el 12 por el agente Saavedra en la aduana de Madrid, en espera de completar las formalidades de franquicia; seguramente sigan allí.

Ya tengo el honor de haber escrito tres cartas sucesivas, a Vuestra Excelencia, concernientes a este sujeto (la última a fecha del 19 septiembre) con el miedo que la caja no se extravie en sus almacenes, y que este envío, que no es de valor venal, no acabe extraviado.

Hoy, que las preocupaciones relativas a la sanidad pública parecen, gracias a Dios, haber disminuido, me tomo la libertad, señor Ministro, de poner de nuevo en el conocimiento de Su Excelencia el estado de esta cuestión, para que la administración lleve a bien tomar las medidas necesarias a este caso.

Tengo el honor de ser, Señor Ministro, de Vuestra excelencia, el muy humilde y obediente servidor

Conde Hugo (Leopold Armand)

En París, calle de Clichy 76.

Nota:

Cuarenta pinturas de cobre de Johan van Kessel, pintor ordinario de la Reina de España, esposa de Felipe IV.

- Representan los diversos animales de toda la grandeza de las cuatro partes del Mundo, pintadas con toda la delicadeza de un pincel flamenco.

Las inscripciones en el reverso designan Europa (,) Asia (,) etc. Los paisajes son las vistas de las principales ciudades del globo del siglo 17. Reconocemos Amberes (,) Amsterdam (,) Londres (,) Paris (,) Colonia (,) Constantinopla etc etc. La firma del artista se encuentra en una de las pinturas de abajo.

Esta colección, salida de las manos del Príncipe José se conformaba de solo 39 obras, habiendo desaparecido la 40. Recientemente hemos encontrado la ocasión de adquirir una pintura análoga del mismo autor, y firmada; es esta del ángulo inferior izquierdo. La serie ha sido por lo tanto completada y constituida en un conjunto igualmentepreciado del arte y la curiosidad.

Paris le 3 Novem^{bre} 1865

Monsieur le Ministre

Dans les derniers jours du mois
de Juin dernier, je fis exprimer à
Votre Excellence, par l'intermédiaire
de D. Eugenio de Ochoa, mon
intention d'offrir au Museo
Nacional espagnol une collection
de 40 petits tableaux curieux
provenant d'Espagne et ayant
passé par le cabinet du Prince
Joseph Napoléon. La réponse

à Son Excellence le Marquis de la Vega Arujo M^{te} Foresti

que Votre Excellence voudrait
bien me faire donner. Promettez
à mon envoi un excellent
accueil.

Je m'empressai d'expédier
la caisse renfermant lesdits
tableaux, lesquels furent déposés
le 11 Juillet ou le 12 par l'Agence
Saavedra à la douane de
Madrid, en attendant l'accom-
plissement des formalités de
franchise; ils y sont probablement
encore.

J'ai déjà eu l'honneur
d'adresser à ce sujet trois
lettres successives à Votre Excellence
(la dernière en date du 19 septembre),
dans la crainte que ma caisse
ne s'égarât dans les magasins,
et que cet envoi, qui n'est pas
sans valeur vénale, ne fit fausse

route.

Aujourd'hui, les préoccupations
relatives à la santé publique,
paraissant heureusement diminuées,
je prends la liberté, Monsieur
le Ministre, de porter de
nouveau à la connaissance de
Votre Excellence l'état de cette
affaire, pour que l'Administration
veuille bien prendre les mesures
nécessaires en pareil cas.

J'ai l'honneur d'être,
Monsieur le Ministre,

de Votre Excellence,

le très humble et très obéissant serviteur

C^{te} Hugo (Leopold Armand)

à Paris, rue de Clichy 76.

Z.S.V.P.

Note

= Quarante tableaux sur Cuivre par Johann
Van Kessel, peintre ordinaire de
la Reine d'Espagne épouse de Philippe IV.

— Ils représentent les divers animaux
de toute grandeur, des quatre parties
du Monde, peints avec toute la
déliatesse d'un pinceau Flamand.
Des inscriptions au revers désignent
l'Europe l'Asie etc. Les paysages
sont des Vues des principales villes du
globe au 17^{me} Siècle. On reconnait
Anvers Amsterdam Londres Paris
Cologne Constantinople etc etc. La
Signature de l'Artiste se trouve sur
un des tableaux du bas.

Cette collection, en sortant des mains du
Prince Joseph ne comprenait que 39 ouvrages,
le 40^{me} ayant été perdu. Récemment
on a trouvé l'occasion d'acquies un
tableau analogue du même auteur, et
signé; c'est celui de l'angle inférieur
à gauche. La Série s'est trouvée ainsi
complétée et constitue un ~~ensemble~~
également précieux pour l'Art et la Curiosité.

ANEXO II.

Excmo. Sr.

Hace ya bastante tiempo que en una de las sesiones de la Junta de Profesores de este Museo, se indicó que sería conveniente llamar la atención del Gobierno acerca de un cuadro, existente en el Ministerio del digno cargo de V.E., que contiene varias figuras de animales americanos copiados del natural, y por tanto de alguna importancia para los fines del Museo. Ahora que V.E. es digno jefe del Ministerio en que durante muchos años se ha conservado un objeto de estudio que puede por lo menos históricamente importar á los naturalistas españoles, y teniendo entendido que así lo comprenda V.E., me atrevo á rogarle que se sirva autorizar la traslación del cuadro indicado al Gabinete de Historia natural donde podrá exponerse al público en condiciones favorables para que sea utilizado en beneficio de la ciencia, conforme á los buenos deseos que seguramente animan á V.E. como á todas las personas verdaderamente ilustradas.

Dios que á V.E. ms. as.

Madrid 13 de Abril de 1880.

Excmo. Sr. Ministro de Hacienda.

13/11/1901 Doc 1

Excmo. Sr.

Hace ya bastante tiempo que en una de las sesiones de la Junta de Profesores de este Museo, se indicó que sería conveniente llamar la atención del Gobierno acerca de un cuadro existente en el Ministerio del digno cargo de V. E., que contiene varias figuras de animales americanos copiadas del natural, y por tanto de alguna importancia para los fines de este Museo. Ahora que V. E. es digno jefe del Ministerio en que ~~por un momento~~ ^{por un momento} se ha conser-

MUSEO NACIONAL DE CIENCIAS NATURALES
ARCHIVO
C.S.I.C.

CN 0302/022/ 001

vaso un objeto de estudio
que puede por lo menos
históricamente importar
a' los naturalistas españo-
les, y teniendo entendido
que así lo comprende V. E.,
me atrevo a rogarle que
se sirva autorizar la tras-
lación del cuadro indicado
al ~~este Museo de Ciencias~~
~~en su~~ Gabinete de
Historia natural ^{donde} podrá
exponerse al público en
condiciones favorables para
que sea utilizado en bene-
ficio de la ciencia, con-
forme a' los buenos deseos
que seguramente
animan a' V. E. como
a' todas las personas



~~verdaderamente~~
igualmente ilustradas.

Dios que a V. E. m. a.
Madrid 13 de Abril de 1880.

Excmo. Sr. Ministro de Hacienda.



3

Excmo. Señor

El Señor Monistro de Hacienda dice con esta fecha al de Formento lo que sigue:

"Excmo. Señor. El cuadro existente en este Ministerio, que representa varias figuras de animales americanos copiadas del natural, fué trasladado al mismo cuando se suprimió la Secretaría de Hacienda de Indias, donde se custodiaba y como quiera que su mérito, suio extraordinario, es bastante notable al menos bajo el punto de vista histórico, haciéndose conveniente á los adelantos de las ciencias naturales su exhibicion al público en lugar más a propósito que en el que actualmente se encuentra, segun interesa el Director del Museo de Ciencias Naturales en comunicación de 13 del actual, S.M. el Rey (q. D. G) se ha servido disponer la traslación del mencionado cuadro á dicho Establecimiento científico, previa la correspondiente anotación en el inventario de los que se conservan en este Departamento ministerial. De Real orden lo digo á V.E. para su conocimiento y efectos que correspondan".

De la propia órden comunicada por el referido Sor. Ministro de Hacienda lo traslado á V.E. para su conocimiento y fines consiguientes.

Dios guarde á V.E. muchos años. Madrid 19 de Abril 1880.

El Secretario

Señor Director de Ciencias Naturales.

Excmo. Señor

El Señor Ministro de Hacienda dice con esta fecha al de Jomun to lo que sigue:

"Excmo. Señor: El cuadro existente en este Ministerio, que representa varias figuras de animales americanos copiadas del natural, fue trasladado al mismo cuando se suprimió la Secretaría de Hacienda de Indias, donde se custodiaba; y como quiera que su mérito, su valor extraordinario es bastante notable, al menos bajo el punto

CNO 303/022/002

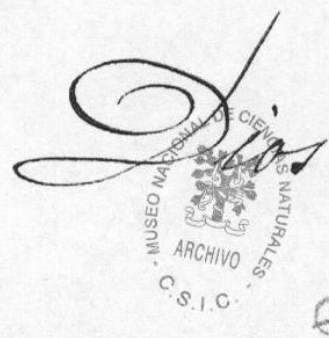


to de vista histórico,
haciéndose convenient
te a los adelantos de
las ciencias naturales
su exhibición al público
en lugar más apropiado
que en el que actualmen
te se encuentra, segun
interesa el Director del
Museo de Ciencias Na
turales en comunicacion
de 13 del actual, S. M.
el Rey (q. D. g.) se ha
servido disponer la tras
lacion del mencionado
cuadro a dicho Estable
cimiento científico, por
via la correspondiente
aportacion en el inven
tario de los gastos con



servan en este Depar-
tamento ministerial.
De Real orden lo digo
a V.E. para su conoci-
miento y efectos que
correspondan".

De la propia orden
comunicada por el
referido Sr. Ministro de
Hacienda lo traslado
a V.E. para su conoci-
miento y fines consiguie-
ntes.



19 abril

guarde a V.E. muchas
años. Madrid 19 de
Abril de 1880

El Subsecretario

R. M. Vivero



Sr. Director del Museo de Ciencias Naturales.

7

El Ilmo. Sor. Director general de Instrucción Pública Agricultura e Indias, me dice con fecha 11, del actual lo siguiente.

"Ilmo Sor. El Ilmo. Sor. Ministro de Hacienda Comunica con fecha del 19 del pasado Abril al de Fomento la Real Orden que sigue= Exmo Sor. El cuadro existente en este Ministerio que representa varias figuras de animales americanos copiados del natural, fue trasladado al mismo cuando se suprimió la Secretaría de Hacienda de Indias donde se custodiaba; y como quiera que su mérito, sino extraordinario, es bastante notable al menos bajo el punto de vista histórico haciendose conveniente a los adelantos de las ciencias naturales su exhibicion al publico en lugar mas a proposito que el que actualmente se encuentra segun interesa al Director del Museo de Ciencias Naturales en comunicacion del 13 del actual S. M. el Rey (q. D. g.) se ha servido disponer la traslacion del mencionado cuadro a dicho Establecimiento científico previa la correspondiente anotación en el inventario de los que se conservan en este departamento Ministerial.

Lo que traslado a V.S. muchos años, Madrid 26 de Mayo de 1880.

El Director

Manuel Rióz

26 Mayo

Doc 3

no 98h.

Elmo Sr, Director
general de Int^{na} Publi
Agricul^{ta} y Ind^{us}, me
dice con fecha 14 del actual
lo siguiente
Elmo Sr = Elmo Sr
Ministro de Hacienda
comunicó con fecha 19
del finado Abril al de
Fomento la Real orden
que sigue = Elmo Sr =
El cuadro ecuatoriano en
este Ministerio que
representa varias figu-
ras de animales america-
nos copiadas del natural,
fue trasladado al mismo
cuando se suprimió la
Secretaría de Hacienda
de Guayaquil donde se

CNO 303/022/003



9


todavía; y como quiera que
su sustrato, sin extraordinario,
es bastante notable al menor vajo el
punto de vista físico,
haciéndose conveniente a los adelantos
de las ciencias naturales
en su exhibición al
público en lugar más
apropiado que en el que
actualmente se encuentra,
según interesa al Director
del Museo de Ciencias
Naturales, en comunica-
ción del B. del actual
G. M. el Pres. (G. D. G.) se
ha servido disponer la
traslación del mencionado
cuadro a dicho Establecimiento científico
previa la correspondien

SEO NACIONAL DE CIENCIAS NATURALES

te anotación en el
inventario de los que
se conservan en este de-
partamento Ministerio
Lo que traslado a
V. para su conocimiento
y demás efectos.

Dios guarde
a V. muchos años, Ma-
drid 26 de Mayo de 1880
El Director,

Mamuel Ruiz



Y. Director del Museo de Ciencias naturales

ANEXO III.

Instruccion hecha de órden del Rei N.S. para que los Virreyes, Gobernadores, Corregidores, Alcaldes mayores é Intendentes de Provincias en todos los Dominios de S.M. puedan hacer escoger, preparar y enviar á Madrid todas las producciones curiosas de Naturaleza que se encontraren en las Tierras y Pueblos de sus distritos, á fin de que se coloquen en el Real Gabinete de Historia Natural que S.M. ha establecido en esta Corte para benficio é instruccion pública. Instrucción 1776-05-04,

INSTRUCCION

Hecha de órden del Rei N.S. para que los Virreyes, Gobernadores, Corregidores, Alcaldes mayores é Intendentes de Provincias en todos los Dominios de S. M. puedan hacer escoger, preparar y enviar á Madrid todas las producciones curiosas de Naturaleza que se encontraren en las Tierras y Pueblos de sus distritos, á fin de que se conloquen en el Real Gabinete de Historia Natural que S.M. ha establecido en esta Corte para beneficio é instrucción pública.

REINO MINERAL.

El Reino Mineral comprehende las Tierras, Piedras, Minas, Sales y Betunes.

I. Las Tierras y Arenas son de diferentes colores, como blancas, negras, roxas, amarillas, azules & c. Unas son puras, ótras mixtas con ocre, con sales, azufres ó betunes, con partes animales y vegetales, con polvos ó pajitas de oro & c. Se enviará en un saquito cosa de tres ó quatro libras de cada una de las diferencias que se encontrasen en cada Pais.

II. De las piedras como Mármoles, Alabastros, Granitos, Pórfidos, Jaspes y ótras que se encuentran en masas y canteras, se enviarán tabletas de una quarta de largo, ótra de ancho, y una pulgada de grueso, pulidas á lo menos en una de sus caras; y si no se pudiere así, vendrán en bruto. Enviaranse también de todas las diferencias que se hallen, ágatas, coralinas, ónix, calcedonias, y otras piedras que se hallan sueltas como guijarros, y especialmente de las rojas, y las de color de miel con venas blancas, llamadas las primeras Cornalinas o Cornerinas, y las segundas Ónix o Sardónix. Los cristales de roca están reputados como piedras finas por su dureza. Su figura es siempre hexaedra, o de seis caras: encuéntranse en grupos grandes, y también en cristales sueltos. Los mayores, más blancos y limpios son los mejores. También los hay de color amarillo, negro, rojo, verde, etc.; y otros encierran en su interior algunos cuerpos extraños, como metales, amiantos, hierbas y gotas de agua, cuyo movimiento se distingue. Estos últimos son más raros. También hay otro género de cristales blandos que al golpe del eslabón no dan fuego, los cuales son conocidos en Europa con el nombre de Espatos, y se encuentran frecuentemente en las minas junto con los metales. Estos varían mucho en sus figuras, pues se encuentran de todas las regulares, de muchas irregulares y también en masas y de todos colores. Las piedras preciosas son diamante, rubí, zafiro, topacio, esmeralda, granate, jacinto, crisólito, agua-marina o berilo, ópalo, etc. Las más de estas piedras se encuentran separadas o sueltas como guijarros del tamaño de una cabeza de alfiler hasta el de un huevo de gallina, poco más o

menos. Todas tienen sus figuras diferentes, regulares o irregulares; y se desea vengan en bruto, como salen de la tierra, para su demostración en el Real Gabinete. De las esmeraldas que vienen del Gobierno que tiene este mismo nombre, y del Reino de Santa Fe, se piden con especialidad algunos grupos de los mayores que sea posible adquirir, con las piedras o matrices en que se encuentran, sean de mineral o de cristal, teniendo cuidado de no quitar esmeralda alguna, como suele acontecer, porque pierden todo el valor y lucimiento que se desea. El ópalo es una piedra que tiene todos los colores del arco iris, y sería muy estimable se enviase, por ser muy rara. Hay noticia segura de que se ha traído del Perú; pero se ignora de qué paraje. También se sabe que se encontraron ópalos en los sepulcros de los Incas. Las turquesas, que son piedras azules opacas, vienen del Perú. Las piedras figuradas, llamadas así porque representan árboles, países, ruinas, figuras de hombres, de animales, de frutas y otras cosas, también son curiosas y apreciables.

III Los seis metales: oro, plata, cobre, plomo, estaño y hierro, y los seis semi-metales cinabrio o mercurio, cobalto, antimonio, arsénico, bismuto y zinc, se encuentran en todos los países conocidos, particularmente en los dominios de S. M. y así se encarga con especialidad se envíen los pedazos más curiosos, y más grandes que sea posible de todos ellos según sus especies y variedades. Por ejemplo, en las minas de plata hay la plata virgen, la plata roja, o rosicler, la plata gris o negrillo, etc. La primera se divide en plata virgen en masa, en hilos o capilar, que los indios llaman en maraña, en vegetación o arbolitos, en hojas gruesas y en hojas delgadas, en forma de raíces de árboles, y así de otras suertes. El oro se halla en polvos, en pepitas y también en matrices de piedras duras, conocidas en Europa con el nombre de cuarzo, en pizarras, mármoles y otras piedras. Hay una especie de oro que se llama en el Perú charque, en la cual se ve el oro sobre la piedra en forma de hilos cruzados unos sobre otros como un enrejado. También se encuentra la misma especie de oro en Nueva España, en la mina llamada Potosí; y ambas serán muy estimables, siempre que se encontrare en una misma piedra la mina de oro, y la de plata, de modo que estos metales se distingan bien el uno del otro, será pieza muy curiosa; como también cuando cualquiera de estos dos metales se hallare junto con cristales de roca, de suerte que el metal atravesase los cristales. En las minas de cobre, el virgen es rarísimo, y se encuentra de diferentes especies como la plata. En el Reino del Perú le hay muy abundante y pueden enviarse pedazos de todas sus variedades. Las otras minas de cobres, como los azules, verdes y amarillos, los de colores cambiantes como el cuello de las palomas, son igualmente curiosos. Las minas de estaño que se encuentran en grupos de cristales negros, amarillos, o encarnados, que parecen granates, y también blancos, son raros, sobre todo el blanco. Se sabe que en el Perú hay muchas minas de estaño; y se desea adquirir todas sus variedades y diferencias. Entre las especies de minas de plomo hay el verde y el blanco cristalizados, que son raros, y el encarnado, rarísimo. De la platina llamada de Pinto, que viene del Reino de Santa Fe en polvos, se necesitan a lo menos dos cajones de seis arrobas cada uno para hacer experiencias químicas; y de la misma platina, mezclada con las tierras, arenas y piedrecitas,

como se encuentra antes de separarla, se enviará también una porción como de 24 libras, cuidando de remitir la platina que se hallare en masa o pegada a alguna piedra.

IV Deben enviarse las especies de sal-gema o de comer que se encuentran en Cataluña y otras partes, las cuales son blancas, azules y rojas; también las hay con fajas de estos tres colores y en forma de estalactitas; los alumbres naturales, sean en masa o cristalizados, y también el que llaman de pluma, que es fibroso como el amianto; los vitriolos blancos, verdes, azules y los amarillos, llamados caparrosa; los nitras; la sal amoníaca; la sal bórax y todas las demás y sus tierras.

V Los carbones de tierra, los azabaches, los petróleos, la brea mineral, los alquitranes, los betunes, los azufres amarillos y rojos (este último se encuentra cerca de Quito, y es más raro) las piritas y marcasitas, que son sulfúreas y varían mucho, las producciones de volcanes, como lavas, cenizas, piedra pómez y otras sustancias inflamables, etc.

REINO ANIMAL

El Reino Animal comprende al hombre, y todos cuantos vivientes pueblan la tierra, el agua y los aires.

Aunque se desearía juntar en el Gabinete todas las especies de animales, bien se ve la dificultad de conseguirlo; sólo se puede esperar del celo de los virreyes, gobernador, etc., aquellos que son naturales de las posesiones de S. M. y alguno de los países vecinos que comercian con los nuestros. Por ejemplo el Gobernador y Capitán General de Manila puede solicitar de la China, de las costas de Malabar, de Goa, de Pondicheri y de otros establecimientos extranjeros muchas curiosidades y cosas raras; y así también los gobernadores de Ceuta y de Orán; y también los padres misioneros de Africa, en donde los pájaros exceden en colores a los de las Américas, y hay cuadrúpedos muy particulares. Esto supuesto, se deben enviar cuantos animales se hallaren, grandes y pequeños, de todos géneros, especies y variedades, sin detenerse en que sean feos o hermosos, pues en un museo en donde debe haber de todas las producciones naturales, la piedra más común tiene su lugar, como la tiene el más rico diamante.

NOTA de algunos animales más curiosos y apetecidos para el Real Gabinete de Historia Natural.

La fara o ravalá es un cuadrúpedo de América que tiene una bolsa en el pecho, en donde, después de parir, recoge sus hijos para criarlos. El mapurito es un animalito muy hermoso, que cuando le persiguen, se defiende con una ventosidad tan hedionda, que no hay hombre ni animal que la pueda tolerar, y le dejan. El león, el tigre, la pantera, el rinoceronte, la

gazela, la cebra o asno rayado, el erizo de cola larga de la América, muy raro, el gato de Argelia, el oso hormiguero de México, llamado por los indios izquiepalt; otro oso hormiguero pequeñito de color de canela, mas raro; la ardilla volante de la Virginia; otra ardilla muy rara de Nueva España, con pintas blancas sobre un color gris que tiene la cola abierta o partida en cuatro colas, que parecen otras tantas ramas que salen de un tronco; el gato montés, y el venado de Nueva España diferente de los de Europa: el ciervo de especie muy pequeña, cuyas piernas suelen los curiosos engastar en oro porque son tan delgadas como una pluma de escribir: el ratón salvaje, llamado marmota, cuyos hijos se agarran por el rabo al de la madre, y se tienen sobre las espaldas, y así los libra ella cuando teme algún peligro: el jabalí de las Indias Orientales, llamado babirossa, raro, que tiene dos colmillos que salen del cráneo, encorvados hacia arriba, a manera de dos cuernecillos: el perro volador que se encuentra en la América Austral, y tiene desde la cabeza hasta la extremidad del cuerpo una membrana extendida de ambos lados con la que vuela: el cutú, animal que conocemos en Europa de poco tiempo a esta parte, se cría en las Indias Orientales, y es una especie de cabrón que tiene las astas muy grandes, levantadas en alto y torneadas en espiral, que parecen trabajadas con arte. De los cuadrúpedos con conchas, llamados armadillos en unas partes de las Indias, y en otras quiriquinchos, hay muchas especies que se distinguen por las más o menos fajas que tienen encima del cuerpo, como también por sus cabezas, asimilándose en unos a la de un puerco, y en otros a la de un perro. Los portugueses tienen una especie que se cría en las cercanías de Macao y le llaman vergoñoso. Los holandeses tienen otro, que llaman el diablo de Jaba. Estos son mucho más grandes y en todo diferentes de los de nuestra América; los cocodrilos difieren de los caimanes o lagartos, y se desearía lograr de cada especie uno de los más grandes. Hay tortugas o galápagos de mar, de tierra y de agua dulce. Entre los géneros que conocemos, la tortuga que da la concha o carei de que se hacen cajas para tabaco, embutidos, etc., es muy estimada. En las Islas de Barlovento y en otras partes de Indias es comida muy sana y regalada la tortuga; y hay algunas grandes, que pesan hasta cuatrocientas libras. Los géneros de monos y micos que hay son muchos, que llaman hombres de los bosques: otros tan pequeñitos, que no son mayores que un gato de un mes. En Filipinas hay una especie de ellos todos blancos: hay otros que tienen los labios y los pechos de color de rosa. De los titíes, que son los más chiquitos, hay unos que tienen un moño sobre la cabeza. Los macacos tienen el pelo verdoso, lustroso y bello. En la Provincia del Chocó hay una casta de monos negros, que tienen en aquella tierra por comida muy regalada; en los valles hay otros, que los naturales del país llaman en su lengua tutacusillo; estos velan de noche, y duermen de día. La que llaman onza en el Perú, es grande como un carnero y diferente de la que tiene el mismo nombre en África, que es muy pequeña, y viene por Orán. El perezoso es común en las provincias de Guayaquil y de Cartagena de Indias, en donde los llaman por ironía pericos ligeros. De estos animalitos se conocen dos especies, que se distinguen por los dedos de las manos: los unos tienen tres, y los otros solamente dos. El y mansaca o samarguge en la Provincia de Jaén, es animal curioso. La vicuña, el guanaco y la llama se encuentran en el Perú, en la sierra. Entre los murciélagos que se conocen en las Indias los hay que tienen más de una vara de largo desde la extremidad de una ala a la otra. Entre los sapos se trae uno de las: Indias

Orientales, conocido con el sobrenombre de pipa o tonel, por ser muy grande y grueso. Hay otra especie de sapo o rana muy singular que tiene cuernos. Hay iguanas, camaleones, salamandras, zancos, lagartijas de muchas variedades y géneros, tanto terrestres como acuáticos: unas tienen rabos redondos y otras anchos: las hay espinosas, voladoras o con alas, llamadas dragones, de las que conocemos dos especies, unas que tienen las alas unidas a los brazos y otras que las tienen separadas: las hay que tienen a las extremidades de los dedos unas carnosidades orbiculares como verrugas. Los mexicanos tienen una, llamada tapayaxín, que es de forma redonda.

Pájaros

El avestruz, la mayor de todas las aves, se cría en las pampas de Buenos Aires y también en África. Hay dos variedades que se distinguen por los dedos de los pies: las unas tienen dos y las otras tres. El quebranta-huesos, alias carnero de las Malvinas, es muy grande. El cóndor tiene cuatro varas de largo desde la punta de una ala a la otra. El onocrótalo, alias pelícano, llamado en la América (donde hay muchos) alcatraz, se diferencia en tener pico dentado o pico sin dientes y también en el color blanco o encarnado. Hay otra suerte de pelícano o rabiornado, que extendidas las alas, ocupa un espacio de más de catorce pies. Este pájaro vuela tan alto que apenas se divisa. Solicítanse los flamencos y sus variedades: las cucharas, llamadas en Europa patelas o espátulas por la similitud que tiene su pico con éstas; las garzas y garzotas de varios colores; los gallinazos todos negros, y los de cabeza colorada; el sopiloto o rey de los gallinazos; el piquero, pájaro de mar muy hermoso; el piche con el pecho colorado; la putilla con el pecho de color de nácar; el corregidor con cola grande; el cardenal todo rojo, de Nueva España; el cardenal blanco, negro y rojo, llamado dominicano, de Buenos Aires; las variedades de gallaretas, gallinetas y una multitud de otros que se encuentran en Lima y sus cercanías; los pavos de la montaña, y también los pavos granaderos que se crían en los valles y son muy hermosos; el cacique de Guayaquil, de color amarillo, negro y punzó, rojo que es de los más vistosos y de mejor canto; los tucanes, conocidos en el Perú con el nombre de pájaros predicadores, y en España con el de picrofrascos, que se encuentran en los Reinos del Perú, de México y de Santa Fe de muchas variedades, con los picos ya dentados, ya sin dientes; unos que tienen las plumas del pecho todas amarillas, otros negras, otros punzó, etc.: el tucán verde de México, y el amarillo con una faja de color gris en el pescuezo, los cuales son muy raros; los guacamayos y papagayos; los loros, cotorras y pericos que son de tantas variedades; los pajaritos llamados en las Indias visita-flores, de los cuales hay muchas especies: unos tienen las colas tres veces más largas que el cuerpo, otros medianas; y los hay entre ellos tan pequeñitos, que los llaman pájaros moscas: sus colores son cambiantes, y parecen diferentes por cada parte que se miran, y por esta razón los llaman también los indios pájaros de siete colores. En los cerros de Puertobelo, en la Provincia de Caracas y en la Isla de la Margarita se crían unos pájaros hermosos llamados paujies, que tienen un moño de plumas negras rizadas como la escarola, y otra especie, llamada pauji de piedra, porque en lugar de moño tienen una carnosidad o eminencia dura del tamaño de

un huevo de gallina, de color ceniciento jaspeado, que parece efectivamente piedra. El pájaro llamado rinoceronte es grande y de los más raros: tiene el pico poco más corto que el de los picofrascos, pero más grueso, el cual en la parte superior tiene como otro medio pico, en unos encorvado hacia atrás, en otros oblicuo, siguiendo la dirección del pico principal; y otro hay que tiene encima del pico una prominencia de figura de media caña excavada espiralmente por su longitud. El pájaro llamado manucodiata, conocido también con el nombre de ave del paraíso, es de los más raros, y los autores cuentan cinco especies, de las cuales se hallan más fácilmente tres; la primera y más común es la de los que tienen las plumas de la cabeza verdes cambiantes, las del cuerpo de color obscuro, y las de las alas y cola, que son muy largas, amarillas; la segunda la de los que son todos rojos, con dos plumas sin pelo muy largas que salen de la cola como dos hilos, y se enroscan en sus extremos: la tercera, que es rarísima, tiene las plumas de delante del pescuezo como escamas de oro bruñidas, y las de detrás del mismo pescuezo parecen de plata resplandeciente: desde la cabeza hasta los pies caen dos plumas delgadas como hilos que rematan en una plumita redonda de color verde cambiante, siendo las de todo su cuerpo de color obscuro que tira a rojo. Todo género de águilas y aves carnívoras y de rapiña; de lechuzas, búhos y otras nocturnas; los pájaros palmistas, como ánsares, patos, y otros que abundan en los ríos, lagunas, y mares, de multitud de especies. Sólo en Guayaquil se conocen ocho, que son cucubíes, marías, labancos, bermejuelos, nadadores, zambullidores, patos reales y patillos. En Cartagena de Indias hay un ánade muy hermoso, llamado vindilia, que tiene el pecho rojo; en la laguna de México hay una cantidad de ellos: en las Islas Malvinas es bien conocido el pájaro niño; y en el Reino de Chile en las Costas de Valparaíso hasta Chiloé hay otras especies más pequeñas. Las grivas, que vienen del Brasil, de color de púrpura y blanco y de los colores azul, púrpura y negro, son las más hermosos, como todos los otros pájaros que vienen de aquel país. En Mallorca y Menorca se encuentra una grulla conocida con el nombre de pájaro real, que es rara y hermosa por un moño que tiene sobre la cabeza de una especie de pluma o pelo que parece grama. En el Golfo de Honduras de la Provincia de Guatemala hay un pájaro rarísimo por la hermosura y variedad de sus colores, llamado por los naturales quetz-altototl; en el río Sinú, Provincia de Cartagena de Indias, hay el pájaro llamado chavaria, que es un acérrimo defensor de las gallinas y gansos; la especie de tordo, llamado por los naturalistas orfeo, y por los indios cencotlatolli, que canta con tanta dulzura que encanta a cuantos le oyen. En la Provincia del Chocó, en Cartagena, en el Reino de Santa Fe, en todas las Cordilleras son muchísimos los géneros de pájaros que se crían de colores exquisitos. Del Reino de México se trajo a España una águila de dos cabezas. Finalmente cada provincia tiene sus faisanes, sus tórtolas, sus palomas, sus pájaros caseros o domésticos y sus pájaros de canto. Se procurará enviar de todos los huevos de aves que sea posible y sus nidos.

Insectos

Las mariposas son los insectos que más adornan los gabinetes, por la gran variedad y hermosura de sus colores. Entre ellas unas son diurnas y otras nocturnas: las primeras se

conocen por una masita oblonga o redonda, que tienen a la extremidad superior de sus antenas: las nocturnas tienen las antenas más cortas sin masitas, con unos pelitos de un lado y otro como los de una pluma. No hay país conocido que no tenga sus mariposas. En el Río de las Amazonas se encuentran unas grandes como la mano de un hombre, de un color azul tan brillante que parece esmalte. Todas las que mademoiselle de Merian publicó en su Historia de Insectos de Surinam, las tenemos en Guayaquil, en donde los árboles frutales, y los otros son también los mismos. Las que vienen de la China son muchísimas y raras y se pueden adquirir por la vía de Manila. Las hay de una cuarta de largo, con unas pintas sobre las alas de un blanco transparente que parece talco. Los escarabajos y todos los insectos de estuche no son menos considerables y curiosos en sus géneros y variedades. Hay unos llamados rinocerontes, por un cuerno que tienen sobre la frente. Los capricornios se distinguen por sus antenas nudosas, en algunos tres veces mayores que el cuerpo. Los ciervos volantes por sus astas ramosas que imitan las de un venado. El cucuyo es bien conocido en toda la América, por la luz tan clara y durable que despiden sus ojos en la obscuridad. Los indios dejan de noche en sus aposentos algunos de ellos a fin de tener luz toda la noche, pues se ve alternativamente que cuando unos ocultan la luz, otros la manifiestan. Encuéntrase muchos géneros de chicharras o cigarras, de cantáridas, de abejas, abejones, avispas, arañas, alacranes, gusanos, cienpiés, hormigas, e infinidad de otros insectos todos admirables, y todos dignos de conservarse en el Gabinete de Historia Natural.

Reptiles

La culebra boba, o buyo que se encuentra en muchas partes de América, es tan grande y gruesa, que ha sucedido sentarse un hombre sobre una que estaba dormida creyendo que era un tronco de árbol, sin haber salido de su engaño hasta que con asombro reparó empezaba el animal a moverse. En la Provincia de Jaén hay una culebra boba, llamada por los indios mecanchi, que tiene la singularidad de ser corta como de una vara, y gruesa como el muslo de un hombre. Las culebras de cascabel se crían en muchas partes de las Indias: tienen el cascabel a la extremidad de la cola, de suerte que cuando andan, avisan con el sonido del cascabel para que huyan de ellas, porque la mordedura es mortal. En Guayaquil hay dos culebras singulares: una toda verde que llaman de papagayo por su color, y voladores por que se lanzan de un árbol a otro a distancia de cinco a seis varas; la otra que llaman de coral tienen todo el cuerpo dividido en fajas circulares alternativas, una blanca y otra de color coral. En el Chocó hay una víbora muy pequeña, que llaman de bejuquillo. Esta suele estar debajo de las hojas secas que caen de los árboles; y si los indios, que de ordinario andan descalzos, la pisan, los pica; y es tan eficaz su veneno, que al instante el paciente empieza a echar sangre por las narices, y por todos los poros de su cuerpo, muriendo en poco tiempo sin remedio. En las costas de Malabar se crían unas culebras de dos cabezas, la una junto a la otra, de las cuales hay quien ha visto una conservada en licor, y también se halla grabada en autores clásicos como Aldobando, Seba, etc., por lo que se cree no ser monstruosidad sino una especie. Las culebras llamadas amphisbenas, que algunos pretenden tener dos cabezas, una a cada extremidad de su cuerpo, no tienen en realidad

más que una; ocasionando este error el ser iguales por todo el cuerpo, y el que la cola no remata en punta, como en las otras, sino que es ancha como la cabeza. La culebra con anteojos, es llamada así, porque tiene encima de las espaldas cerca de la cabeza, unos, formados por sus escamas, que parecen pintados. Hay una culebra muy hermosa que tiene siete listas prolongadas desde la cabeza hasta la cola, cada una de diferente color; esto es, rojo, amarillo, azul, blanco, verde, negro y de violeta. Los portugueses tienen una serpiente de cabeza muy grande, que llaman cobra de capello, que tiene una banda hermosa, y sobre ella una especie de cara que se parece a la de un hombre. La serpiente portacruz, llamada así porque tiene en todo su cuerpo unas rayas que se atraviesan y forman cruces; la serpiente pintada como la piel de un tigre; la serpiente marina de cabeza coronada; la serpiente argos de Guinea, rara; la del Brasil llamada ibiara de color rojo con cola doble, muy rara; la de México llamada bitín, gruesa, y corta; la del Río de la Plata cubierta de estrellas; la serpiente negra como el carbón; otra del mismo color con cabeza blanca adornada de una especie de corona o diadema; la serpiente de Nueva España de cien ojos, llamada tamacuilla huilia, y otra del mismo paraje llamada el emperador de Guadalajara; la del Paraguay llamada tucumán, y otras son todas muy curiosas.

No es el mar menos fecundo en animales que la tierra y el aire. Las ballenas son tan grandes, que sólo pueden esperarse para el Gabinete algunas de sus partes, como huesos, etc. El pez llamado narval tiene por defensa un hueso o marfil muy sólido, de forma redonda, de 8 a 9 pies de largo, que en su nacimiento tendrá como tres pulgadas de diámetro y va disminuyendo hasta acabar en punta. Se conocen dos especies: la una tiene este hueso de forma redonda retorcida, o en espiral, y la otra que lo tiene redondo y liso, es muy rara. El peje-espada tiene su defensa en la frente, y hay dos especies; la defensa del uno es como una hoja de espada ancha de dos cortes, y la del otro como una sierra con dientes por ambos lados. El pez llamado o martillo es singular por la similitud que tiene su cabeza con la de los martillos ordinarios. Entre los peces llamados orbes por su figura redonda, hay unos erizados de puntas en todo el cuerpo, otros con estrellas, otros cuyas escamas forman como unas rodelaas pequeñas. El perro-marino es muy voraz: tiene la boca muy grande con diferentes órdenes de dientes. Hay el corcobado, llamado así porque tiene una gran prominencia sobre el cuerpo; el pez cofre; el triangular; el manatí o vaca marina; el lobo marino, los dorados, los voladores, las serpientes y agujas de mar; los peces llamados rinocerontes, porque tienen un cuerno sobre la cabeza; la rémora, y otros infinitos; admirables por sus formas, colores, etc.

Conchas

Las conchas o caracoles se dividen en tres clases: la primera comprende las de una sola pieza llamadas univalvas; la segunda las de dos piezas nombradas bivalvas; en la tercera se incluyen las diferentes piezas, conocidas con el nombre de multivalvas. De estas tres clases se forman muchos géneros o familias; y éstas se subdividen en especies y variedades. Cada familia

tiene su nombre particular; y cada concha también tiene el suyo propio que se ha tomado o de su figura o de sus colores, etc.

Si se citasen aquí las conchas que tenemos por más raras, en Europa, con los nombres que las damos acá, acaso no los entenderían bien en Indias de donde vienen las más curiosas; y como es difícil indicar el nombre que las dan en aquellas tierras, será necesario explicar algunas de ellas por señas y comparaciones. Esto supuesto, se procurará en primer lugar enviar de cuantos géneros y variedades de conchas se encontraren en cualquier país, tanto grandes como pequeñas, escogiendo las más sanas, sin picaduras (porque también hay animalitos en el mar que las taladran como la polilla) y sin otro defecto, eligiendo las de colores más vivos y dibujos más regulares; y finalmente que estén enteras, esto es, que las bivalvas que tienen dos partes, como son las otras, no traigan sólo una parte o mitad.

De las conchas univalvas hay una familia que tiene la forma de un cono o pan de azúcar. Esta es fecundísima en géneros y variedades, todos de hermosísimos colores; las más tienen de dos a tres pulgadas de largo, aunque las hay también muy pequeñitas, y grandes hasta de una cuarta. De esta familia son las que llamamos almirantes o vice-almirantes, que son muchas, y todas se distinguen por las más o menos fajas circulares que tienen, formadas de puntos en unas y de líneas en otras. En la mar del Sur hay algunas especies de estos almirantes y en el Golfo de México. En la familia que llaman tubos de mar, hay una concha rarísima, llamada escalata, porque forma de un tubo una espiral coma el caracol de una escalera, y a cada vuelta de espiral va disminuyendo hasta acabar en punta la cabeza. Esta concha, que es toda blanca y de materia muy delgada, es bellísima; y las más grandes, que son las más estimadas, tienen tres pulgadas de largo. Vienen de la China, en donde las mujeres las usan en gargantillas. En la misma familia hay un tubo que tiene desde seis hasta doce pulgadas de largo, cuya extremidad superior, que forma la cabeza, tiene de circunferencia el doble que la inferior, y está cerrada con una cubierta convexa, toda taladrada de agujeritos, y contorneada de una guarnición de tres a cuatro líneas de largo a manera de valona antigua plegada. Cuando se hecha agua por la punta inferior que está abierta como un carrizo, sale por los agujeritos de la superior como por una regadera, y por esta razón les han dado este mismo nombre. Hay otros tubos que tienen la forma de un sacatrapo; otros derechos, y gruesos de media vara y más de largo, y una pulgada de diámetro; hay tubos muy menuditos de color de púrpura en grupos muy grandes. El caracol con que tiñen de morado el hilo de algodón en las costas de Nicaragua y otras partes del Perú, es muy curioso; y sería de desear se enviase con el animal metido en aguardiente de caña, pues se cree sea la verdadera púrpura o múrce de los Antonios que acá no se conoce y cuya especie piensan se ha perdido. Entre las conchas bivalvas hay las que llaman ostras espinosas, que son muy curiosas, y varían muchísimo, tanto en sus colores, como en sus puntas; unas las tienen muy finas y pequeñas; otras largas y gruesas; otras en lugar de puntas tienen hojas. De las conchas que llaman ordinariamente de Santiago, por que las traen los peregrinos de Santiago de Galicia, unas tienen dos orejas iguales; en otras las orejas son desiguales. También las hay sin orejas; unas con rayas

que parten de la cabeza abajo; otras todas lisas; y de la hermosura y variedad de sus colores se derivan los nombres que se han dado a cada una, como manto ducal, manto real, la peregrina, la coralina, la ala de mariposa, etc. En el mar Pacífico se encuentran muchas especies de éstas, y son de las más raras. También las hay muy especiales en el Océano, en las costa de Cádiz. La concha llamada martillo tiene la misma forma de él, y es de las más raras. Conócense dos, especies: la una es de un negro azulado y la otra blanca. La concha de nácar donde se encuentran las perlas, que es común, sería muy estimada si se enviase entera con dos valvas pegadas al nervio que tienen, pues no suelen traer más que mitades, que sólo son buenas para trabajar embutidos y otras obras. Entre las conchas llamadas nautilus, hay una especie de las que tienen el interior como el nácar de perla. Esta concha tiene cerca de la cabeza por cada lado un agujero circular del tamaño de un real de plata, que los naturalistas llaman ombligo de la concha; y es la más rara de cuantas se conocen. Las conchas llamadas erizos de mar, porque están cubiertas de puntas, son muchísimas; unas redondas, otras ovaladas, otras chatas; unas con puntas pequeñas, y delgadas como un cabello, otras largas y gruesas como los dedos de las manos. En las estrellas de mar no hay menos especies. Las que se encuentran más frecuentemente tienen cinco rayos; todas las que tienen más o menos de cinco son raras, y especialmente las de rayos pares, como cuatro, seis, ocho, etc. Se han visto muchas especies desde cuatro hasta treinta y siete rayos. De los cangrejos, langostas, camarones, jaibas, y toda suerte de crustáceos, deben enviarse cuantos se encontraren en cada país, desde los más chicos hasta los mayores, pues es una de las producciones de mar más curiosas por sus variedades. De los corales encarnados, como los que se cogen en el Mediterráneo, se desea tener los arbolitos más grandes y enteros, o mejor trata dos que se encontraren. También hay en el mismo mar corales blancos sólidos, que no difieren de los anteriores más que en el color. Estos son raros, y mucho más cuando se encuentra una misma rama de ambos juntos, como suele suceder. Pueden agenciarse estos corales por la vía de Cataluña, desde donde salen a la pesca. En Filipinas hay corales articulados encarnados y blancos. Estos últimos tienen las articulaciones negras; y unos y otros guardan la forma de arbolitos, algunos de más de una vara de alto. La variedad que se encuentra en todos los mares de una producción de consistencia dura como el coral, pero menos sólida, conocida en Europa con el nombre de madrepora, de la cual en muchas partes de Indias sirven para hacer la cal, es tanta, que sería largo especificar cada uno de sus géneros. Unas hay ramosas en forma de árboles, otras sólidas; las hay redondas, ovaladas, y de otras varias formas; unas tienen las superficies estrelladas, otras con hojitas o láminas ondeadas: las hay en forma de setas, de lechugas, de coles, de claveles, etc. El color más común de todas es el blanco; no obstante que se hallan negras, amarillas, de color gris, de color de lila, moradas y últimamente se han encontrado azules en las Islas de Tres Hermanos. Los lithóphitos que parecen arbolitos y se dejan doblar sin quebrarse, son también de muchas especies. Estos tienen una incrustación por encima de consistencia dura, y de color encarnado, amarillo, de violeta, blanco, etc., y si ésta se les cae o se les quita de intento, queda solamente la parte lígnea, que es negra en las más, y es lo que el vulgo sin fundamento alguno llama coral negro. Las coralinas son producciones de animales, muchas de las cuales parecen arbolitos a los que las miran sin

microscopio; pero con el socorro de éste han descubierto los naturalistas modernos que son obras de polípodos, y que hay muchas especies. Las esponjas son unas blandas, otras duras, o más ásperas que no chupan el agua como las primeras. Estas no son menos fecundas en calidades y formas, pues a más de las que conocemos para el uso, las hay en forma de vasos, monteras, sombreros, mitras, abanicos, como las manos humanas con sus dedos; como lechugas, como arbolitos con sus ramas, como las astas de un ciervo, etc. Hay, en fin, otras plantas de mar, como el sargazo que se encuentra en el mar del Sur.

REINO VEGETAL

El reino vegetal comprende los árboles y plantas, sus maderas, raíces, hojas, flores, frutas, semillas, gomas, aceites y bálsamos, cuya multitud es tanta que sólo las plantas y árboles pasan de doce mil, según los autores modernos.

De todos los árboles que se encontraren cualquiera parte se enviará: I. Un pedazo de madera con su corteza, sea del tronco o de las ramas, que tenga media vara de largo: y seis pulgadas de diámetro, poco más o menos. II. Una ramita con sus hojas y sus flores disecadas, y si se pudiere mandar dibujar las hojas y flores y enviar lo uno y lo otro, será mucho mejor. III. La fruta que diere el árbol, sea seca o en licor conservativo como el aguardiente de caña. IV. Las semillas. V. La goma, el bálsamo o aceite, sea puro o sacado por incisión u opresión. VI. Se dirá el nombre que tuviere el árbol en el país, sus virtudes, propiedades y usos, y finalmente todo lo histórico de él.

No obstante que se pide en general de todos los árboles y plantas, se nombrarán aquellos que se desean con más particularidad; y son los siguientes:

Del árbol de la canela de los Quijos en el Perú, se encarga a más de lo que queda expresado en los seis números anteriores de la generalidad de las árboles, se envíe, y si acaso la hubiere, alguna oruga o gusano que se sustente de las hojas del árbol y la mariposa que saliere de él; los caracoles que se sustentan del árbol y finalmente todo cuanto se encontrase que tenga conexión con la canela; cascarilla o quinaquina o corteza peruviana; icho, hierba semejante al esparto, que abunda en el Perú, particularmente en los parajes altos y fríos: hacen de ella esteras, puertas, cuerdas, etc. es pasto común de los ganados, y sirve particularmente para fundir el cinabrio, y sacar el azogue; hierba del Paraguay, que es lo que usan en el Perú en lugar de té; obocuru, planta que se halla entre San Ignacio y el Paraguay, y es semejante a la sandía; la coca, hierba de que se hace un inmenso consumo en el Perú: los indios la mascan con mucho gusto, junto con la llipta, que es una lejía; y tiene tal superstición, que cuando les sabe bien, se prometen un éxito feliz en el trabajo en que a la sazón se ocupan. Se debe enviar con la coca la misma lejía, y lo histórico de su composición; la hierba que llaman de mataduras, y el modo de

servirse de ella; la hualhua de los indios, de la que usan como vulneraria; la ipecacuana o bejuquillo, la jalapa; la planta de que se hace el añil, que se cría con abundancia en los territorios de la Alcaldía mayor de San Salvador en Nueva España, o en la Provincia de Guatemala; la planta que cría la cochinilla o grana, que se cría en el mismo paraje; los pinos de todos géneros, pero particularmente de aquellos que tienen en sus piñas piñones que se comen; el alerce, árbol grande de la parte meridional del Reino de Chile, del cual están pobladas las cordilleras de Chiloé; los cedros de todas especies, los ébanos que se encuentran en las llanuras más bajas del Perú; el cascol, y el amarillo de Guayaquil; la madera de rosa, la cocogola, la colorada, la violeta, el moradillo, la serpentina, el palo-ferro, el granadillo, el sándalo rubio, el palo del Brasil, el de Campeche, el acebo blanco, el bálsamo blanco o tolutano, el bálsamo negro o del Perú, el de copaiba, el aceite de María, el de palo; la resina de palo-santo, la goma de limón de la más pura y verdosa; sandaraca, benjuí almendrado, estoraque, goma laca, finalmente todas las plantas, raíces, frutas y semillas que se conocieren ser útiles, o en la Medicina, o para los tintes, o para cualquiera otra cosa provechosa al hombre y a las bestias, etc.

Se procurará enviar algunos de los caracoles que se sustentan con las hojas de los cedros, de los árboles que dan los bálsamos, y de todos los otros raros que se piden en esta Instrucción, como apreciables para el Real Gabinete.

Petrificaciones

Llamamos petrificaciones diferentes animales, o partes de ellos, como peces, conchas, cangrejos, huesos, maderas, hojas de árboles, etc., que se encuentran debajo o encima de la tierra, convertidos en piedra, cuya trasmutación (digámoslo así), según algunos filósofos, proviene de los licores o sucos minerales vitriólicos, u otros que, penetrando por sus poros, circundando y oprimiendo todas sus partes, impiden la destrucción de su primera figura, y les dan la consistencia lapídea.

En la mayor parte de nuestro globo se han encontrado petrificaciones y especialmente en Europa. En las costas de Malabar y en la China se hallan diferentes especies de cangrejos, jaibas, langostas y otros mariscos petrificados, que son raros, sobre todo los más grandes; y se piden particularmente, deseándose con especialidad uno que viene de las Malucas, que tiene una punta redonda como un punzón de más de una cuarta de largo a la extremidad, interior del cuerpo, con la que hace mucho mal a los que la cogen en el mar, si se descuidan. Los galápagos o tortugas, peces, cualquiera otro animal, petrificados, son raros. También se hallan maderas con una parte petrificada, y otras en su estado natural, lo que es muy curioso. Las estrellas de mar petrificadas son rarísimas; y en general se piden cuantas petrificaciones se encontraren.

Curiosidades del arte

Como la intención del Rey es completar cuanto sea posible su Gabinete, no solamente de las substancias comprendidas en los tres reinos de la naturaleza: mineral, vegetal y animal, sino también de otras curiosidades del arte, como son vestidos, armas, instrumentos, muebles, máquinas, ídolos y otras cosas de que usaron los antiguos indios, u otras naciones, será muy estimable cualquier pieza de aquella clase que se pudiere adquirir, como por ejemplo algunas antiguallas de los indios Quitos, y otros que en el día subsisten.

Modo de preparar y enviar lo que se pide

I. Polvos para la preservación de toda suerte de animales. Se tomarán cuatro partes de tabaco en polvo, una de pimienta y otra de alumbre calcinado. Reducido todo a polvos, y bien mezclado, se guardará en un bote de hoja de lata, o vaso vidriado para emplearlo cuando se necesite.

II. Los cuadrúpedos medianos y pequeños se deberán enviar disecados, en la manera que se dirá en el número siguiente: y de los grandes, solamente las pieles sin que les falte cosa alguna de las que caracterizan el animal, como cabeza , rabo, pies, etc.

III. Después de muerto el animal, inmediatamente se pondrá sobre una mesa, y se abrirá por el vientre, empezando por lo más bajo de él, y continuando hacia arriba. Se desollará con cuidado de un lado y otra, hasta poder sacar el cuerpo, que se debe cortar en la parte superior del pescuezo y en las coyunturas de los codos, para que queden estas partes esenciales del animal pegadas a su piel. Se descarnarán con mucha prolijidad la cabeza, pies y rabo, no haciendo incisión alguna a la piel, sino volviéndolo de dentro afuera, y raspando los huesos hasta que no quede ninguna carne en ellos. Asimismo se sacarán los sesos por el agujero que corresponde al espinazo, y se meterán y sacarán por el mismo agujero muchas veces algodones, para limpiar y quitar toda humedad. Después se llenará de los polvos preparados de que trata el N.º I, y también se estregará con los mismos polvos la piel. Se meterán unos alambres de un grueso proporcionado al tamaño del animal, para poderle sostener, por las plantas de los pies y manos, los cuales alambres deberán subir hasta lo alto del cuerpo, dejando un pedazo como de cuatro dedos fuera, para poderlos fijar sobre un pie de tabla. Para llenar la piel, y para que el animal quede con la proporción que tenía cuando vivo, se pondrá sobre la mesa el cuerpo del animal desollado, y sirviéndose de él como de un modelo, se hará otro cuerpo del mismo tamaño, forma, y proporciones, de estopas o de espartos, metiendo un alambre en medio para que lo sostenga todo, y sujetando las estopas con hilos bien apretados para darle la forma requisito. Hecho este cuerpo de estopa, se meterá en la piel ya preparada, se ajustará bien a ella, se llenarán con nuevas estopas las partes que lo necesitaren, se les dará la forma y postura mejor que sea posible, se coserá con cuidado, de manera que quede el pelo encima de la costura, y no se vea ésta: se pondrá después sobre un pie de tabla, pasando los alambres que sobran de los pies, y remachándolos por debajo para que quede asegurado. Los ojos del animal se deben sacar

sin maltratar los párpados y pestañas. El mejor modo se hará con un hierro corvo como un anzuelo, que se mete en medio del ojo bastante adentro y se tira hasta que salga. Se meten en el agujero, después de seco, los referidos polvos, se llenan bien de algodones, y se dejan así, a fin de que cuando se reciban en el Gabinete de Madrid, en lugar de los algodones se les pongan los ojos de vidrio. Finalmente, puesto el animal como hemos dicho, se dejará secar un poco la piel por dos o tres días, y se le dará la última perfección metiéndole en un horno después de haber sacado el pan, teniendo cuidado, no obstante de que el demasiado calor no haga torcer o encrespar los pelos de la piel.

IV. En cuanto a los animales grandes, que por su mucho volumen no se deben llenar, como hemos dicho en el Núm. II, se dejarán pegadas a las pieles las cabezas con sus astas si las tienen, y toda la calavera con sus quijadas y dientes, sus orejas, narices, barbas y labios, las piernas desde las rodillas hasta los pies, rabo, etc., observando para su conservación lo que queda dicho en el número antecedente. Con las culebras grandes llamadas bobas se deberá hacer lo mismo, y también con los animales grandes acuáticos, como la vaca marina, pues hasta ahora sólo se han visto por acá pieles sin cabeza de las primeras y cabezas sin cuerpo de las segundas.

V. Todos los pájaros se podrán enviar disecados, a excepción de los muy grandes, como el avestruz, etc., de que tendrá solamente las pieles, dejando pegadas a ellas las cabezas, pies y alas; y el modo de abrirlos y prepararlos deberá ser el mismo que hemos dicho en el Núm. III, hablando de los cuadrúpedos, poniendo especial cuidado al desollarlos, y al descarnar las alas, cabeza y piernas de no romper la piel ni manchar las plumas con la sangre. Los pajaritos pequeños como los picaflores, hasta los del tamaño de una tórtola, pueden venir enteros en aguardiente de caña, preparándose de esta suerte: Se toma un pedazo de lienzo usado, tres veces mayor que la circunferencia del pecho del pájaro y un poco más de largo; se extenderá el pájaro sobre el lienzo, de suerte que sus pies formen una línea derecha con el pico; y estando así, se envolverá tres veces en el lienzo sin doblarle las plumas. Después se dan algunas puntadas al lienzo, y de esta suerte se meterá en un barrilito con aguardiente con otros muchos.

VI. Todo género de reptiles, como culebras, serpientes, víboras y también las ranas, sapos, lagartijas, tortugas pequeñas, cuadrúpedos muy chicos, monstruos y otros animalitos, pueden venir en barrilitos con aguardiente de caña; observando que el aguardiente en que vinieren las culebras no sea de los más fuertes porque les quita los colores.

VII. Los insectos de estuche, como escarabajos y otros semejantes que tienen más resistencia, se deben también enviar en aguardiente, pero en vasos de vidrio o vidriados y pocos en cada vaso.

VIII. Para enviar las mariposas se harán unos cuadernitos de papel y se meterán entre sus hojas; pero se advierte que no han de pasar de doce las que se pongan en cada uno.

IX. El modo de coger las mariposas es éste: se tomará una vara la más larga que se pudiere, que tenga una de sus extremidades delgada y flexible. Ésta se arquea, y ata a la misma vara de suerte que forma un óvalo como media vara de largo, en el que se pone una tela de cedazo o gasa, y con esta vara larga se va por los campos y bosques a caza de mariposas. Cuando están paradas en el suelo o sobre las matitas, con gran facilidad se les pone encima la parte de la vara en que está la gasa, se mete con cuidado la mano y se coge la mariposa con dos dedos por el pecho, y a poco que se apriete, se muere, quedando entera, y sin perder ni aun los polvitos de las alas. Entonces se mete entre las hojas de un libro que se lleva para el intento, procurando que todas sus partes, como alas, piernas y antenas queden en aquella actitud que se desea; se ata el libro con un hilo para que no tenga movimiento, y así continúa la caza. Cuando las mariposas están en los árboles altos, se espantan con la vara, o tirándolas alguna cosa, y se siguen hasta que se logra lo que se desea que es que se paren en el suelo, y así ninguna se escapa. También se cogen las mariposas de noche a la luz de una hacha, farol u otra cualquiera, presentándose con ella en los campos, bosques y arboledas. Ellas se vienen a la luz; se les echa encima un cedazo, y se cogen con mucha facilidad, consiguiendo de este modo muchas nocturnas que se ven rara vez. Se advierte que no se pongan dos mariposas en la misma hoja del libro, por evitar cualquiera movimiento que pueda perjudicar a las que están ya aseguradas.

X. Todos los peces se deben enviar en barriles con aguardiente de caña, metiéndose enteros, sin que les falte cosa alguna.

XI. Las conchas, corales, madréporas, coralinas, esponjas, plantas marinas, etc., se deben secar bien, poniendo cada cosa separada de su papel con estopas, algodones, u otra cosa equivalente, para evitar que se quiebren en su transporte. Las conchas de materia delgada, las que tienen puntas y finalmente todo lo que fuere delicado, se enviará con separación en distintas cajitas y éstas vendrán en los cajones.

NOTA. Las conchas que se encuentran en las playas a orillas del mar, no son tan buenas como las que se pescan, porque las primeras son arrojadas por el mar después de muertos los animales; y como con el flujo y reflujo se estriegan en las arenas, pierden sus colores y se quiebran sus puntas y partes más delicadas. Lo contrario sucede en las segundas, que tienen el animal vivo, y conservan su bella tez, y todas sus partes por entero; y así siempre se deben preferir éstas; para sacar el animal de la concha sin lastimar el testáceo, se meterán en agua bien caliente; entonces se abren y con facilidad se consigue el fin que se desea. Sería muy conveniente encargar a los pescadores tengan cuidado si acaso sacan en las redes algunas conchas y otras cosas curiosas, de guardarlas y de notar los parajes donde se hallan, para ir las a pescar de intento, si se creyere conveniente, como hacen otras naciones con utilidad.

XII. Las plantas se deben coger cuando están en flor y tiempo seco. Se meterán entre las hojas de un libro o papeles de estraza, extendiéndolas con mucha prolijidad, sin doblar las hojas, ni descomponer su figura natural. Se pondrán en prensa o con algún peso encima; se secarán a la sombra, se volverán al libro y en cada hoja se pondrá una sola planta con su número que corresponda al catálogo que se enviare, en el que se explicarán sus cualidades y usos, si dura un solo año o más, en qué especie de tierra se cría, cuándo da las flores, y cuándo madura su fruto o semilla, si las hojas se mantienen siempre verdes, o sólo algún tiempo limitado, etc. Las simientes deben escogerse perfectamente maduras; se secarán a la sombra, se meterán en papeles con sus números que correspondan a los del catálogo y se aplicarán todas sus particularidades. Las frutas que se pudieren guardar secas se enviarán así; y las que no se pudieren secar, se pondrán en vasos con aguardiente y vendrán de este modo.

XIII. A cada cosa de las que se enviaren, sean animales, minerales o vegetales, se debe poner su número que corresponda al del catálogo, en el cual se especificará el nombre que cada cosa tuviere en el país, y todas las particularidades que se supieren: si fuere animal, la edad y sexo, el tamaño ordinario, dónde vive o se halla, cuántos hijos pare cada vez, el tiempo de su preñez, de qué manera se matan, a qué uso sirven, en qué tiempo se juntan los machos con las hembras, qué comen, y de qué viven; y en fin, todo lo que sea posible saber de cada especie.

Los animales que vinieren en aguardiente deben también de traer su número. Este se señalará en una planchita de plomo, que se atará con un hilo al animal que corresponda, a fin de evitar equivocaciones.

NOTA. Como el aguardiente en que se meten los peces y otros animales enteros se empuerca con la sangre e impuridades de ellos, se tendrá cuidado de vaciarse a los quince días, y poner otro nuevo en su lugar, procurando que los animales queden bien sumergidos en el aguardiente y que el barril esté lleno del licor, para que vengan con seguridad.

- 1.1. Adviértese finalmente, que si en esta instrucción se especifica el modo de preparar los animales para su conservación, es con el fin de que se practiquen todas aquellas diligencias en los parajes en que se halle sujeto hábil, quien se pueda encargar; pues en los lugares en que no hubiere persona inteligente para tales operaciones, bastarán que se observen algunas de aquellas reglas en la parte que buenamente se pueda.

